

الإطار العام للبحث :

من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القدم رسوماً ورموزاً استخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها "وسائل اتصال" حيث استخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للاتصال مع غيره من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، وتعد طريقة الحفر والطباعة البارزة RELIEF PRINTING أقدم الطرق الطباعة وتعتمد على إزالة ما لم يطبع من السطح أي أن الشكل يمثل المناطق البارزة ، وقد انتشرت الطباعة من السطح البارز بواسطة وسائط مختلفة فى البلدان التى تتمتع بحضارات مثل "الصين" و"اليابان" و"بلاد العراق" إلا أنه قد ازدهر فى بدايات القرن الخامس عشر فى أوربا ، إلى أن وصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الألماني "البرخت دورير" ALBRECHT DURER (١٤٧١-١٥٢٨) ولقد مر الحفر بفترة كمون خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بسبب ازدهار طرق الحفر والطباعة الأخرى ، إلا أن "اليابان" قد أبدع فناتها أعمالاً راقية مثل لوحات "شوبوناي إيشي" CHOBUNAI EISHI وفى القرن التاسع عشر ازدهر فى أوربا من جديد فن الحفر والطباعة البارزة ووصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الفرنسي "جوستاف دوريه" GUSTAVE DORE (١٨٣٢-١٨٨٣) .

وقد وجد فنانونا التعبيرية والمدرسة الرمزية فى ذلك الوقت ضالتهم المنشودة بما تعطيه هذه الطريقة من إحساس جميل بالعفوية ، وكان على رأسهم الفنان الألماني "إرنست كيرشنر" ERNIST KURCHNER (١٨٨٠-١٩٣٨) ليستمر التغيير فى الفكر الفني على يد "بيكاسو" و"ماتيس" وذلك فى القرن العشرين . ويعنى البحث بالتحليل والدراسة بشكل خاص بتتبع بدايات استعمال اللون عند الحفر والطباعة البارزة باستعمال القالب الخشبي من خلال عرض نماذج من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة بشكل عام ثم الملونة - فى كل من "اليابان" ثم "الغرب" ثم التعرف على ماهية اللون ، وتأثيراته ، وخصائصه ، وقوانينه من خلال دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون وخاصة عند استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد وأثر ذلك على تفرد كل منها بقيم جمالية قائمة بذاتها وكذا على الشكل والقيم التعبيرية . كما يتطرق البحث إلى مراحل نمو العمل الفني من خلال الطباعات

التجريبية وعند الحذف والإضافة على السطح الطباعي .
 كذلك التعرف على الخصائص التعبيرية التي ترتبط بنوع وملمس السطح الطباعي .
 كذلك يتعرض البحث لبعض المشكلات التي تواجه فناني الجرافيك أثناء تنفيذ الأعمال
 الفنية ذات المساحة الكبيرة . . .

وترجع أهمية مشكلة البحث في أنه يتعرض بالدراسة والتحليل
 لإظهار اختلاف القيم الجمالية والتشكيلية التي تنتج عند استبدال
 الألوان في الطباعة البارزة من القالب الخشبي لعدة طباعات من أصل
 عمل فني واحد وذلك من خلال نماذج لأعمال فنانيين لهم وجود مؤثر
 وإضافات بارزة في هذا المجال . . .

كذلك للبحث أهمية خاصة لارتباط مقوماته بالنشاط العملي للباحث ،
 وللوصول إلى تحقيق هذه الغاية اجتهد الباحث للإجابة عن الأسئلة التالية :
 أ- ما هي القيم التي أضيفت من خلال استخدام اللون في الحفر والطباعة البارزة .
 ب- هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان أو طريقة
 الأداء .

ج- ما أهمية البروفات والتجريب باستبدال الألوان بالنسبة لفنان الجرافيك .
 وذلك للاقتراب والخوض لتحقيق أهداف البحث التالية :
 ١- تتبع بدايات ظهور الألوان في الطباعة البارزة وخاصة المطبوعة من القالب
 الخشبي . . . ثم مراحل نموها وتطورها .
 ٢- دراسة تأثير استبدال الألوان في نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم
 تشكيلية قائمة بذاتها ، وبيان أثر ذلك على الشكل والتعبير . كما يتطرق البحث إلى
 مراحل نمو العمل الفني من خلال الطباعات بالحذف والإضافة على السطح الخشبي .
 ٣- الاستفادة من "الأسلوب" و "الأداء" والتقنية الخاصة بكل فنان أثناء معالجته للعمل
 الفني المطبوع من السطح البارز (القالب الخشبي) .
 ٤- التعرف لبعض المشكلات التي تواجه فناني الجرافيك أثناء تنفيذ أعمال فنية
 مكونة من عدة أسطح طباعية متجاورة وطرق التغلب عليها .

٥- التأكيد على أن الخامة هي التي تملئ خصائصها التعبيرية .
وقد اقتصررت حدود البحث على دراسة فنون الطباعة البارزة الملونة
منذ بداية ظهورها حتى القرن العشرين ، لذلك ينهج البحث المنهج التحليلي
التاريخي .

الدراسات السابقة والمرتبطة بالبحث :

١- أ.د/ سعيد حافظ حداية " أثر اللون في العمل الفني المطبوع " رسالة
ماجستير - غير منشوره - كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية ١٩٧٢- وقد تناول
الباحث في الباب الأول إلى عرض نبذة تاريخية عن الطباعة ، ثم تعرض للطرق
الرئيسية في الطباعة في الباب الثاني - ثم بين أثر اللون في طباعة الخشب الملونة
، وكذا طرق الطباعة المختلفة "الغائرة " و" البارزة " ثم " المستوية " وخاصة طباعة
"الإستنسل "

ثم تعرض البحث في نهايته في الباب الثالث إلى أحبار الطباعة وصناعة الورق .
وعلى ذلك يكون الارتباط هنا بالجزء الخاص بـ " طرق الطباعة البارزة الملونة
وتحديداً طباعة الخشب " و " أثر اللون في طباعة الخشب الملونة "

٢- أ.د/ إدريس محمود فرج الله " الملمس واللون في طباعة الخشب " رسالة
ماجستير - غير منشوره - كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية ١٩٧٢ ،
وقد تناول البحث في الفصل الأول إلى دراسة وعرض لتطورات طباعة الخشب في
" اليابان " ، ثم " الغرب " - ثم إلى " خطة الحفر والطباعة " في الفصل الثاني ، ثم
إلى " خامات طباعة الخشب " في الفصل الثالث - ثم " أدوات طباعة الخشب " في
الفصل الرابع ثم " ما هو الملمس " في الفصل الخامس - ثم في الفصل السادس "
تعريف اللون " - وينتهي البحث في الفصل السابع بـ " نماذج لفناني الطباعة
اليابانية الحديثة " ، على ذلك يلاحظ الارتباط في العديد من النقاط والتي تمهد
للموضوع الأساسي للبحث ، وأنها لم تتعرض بشكل مباشر للموضوع
الرئيسي للبحث المقترح حيث أنها لم تطرق موضوع " أثر استبدال الألوان
في نسخ العمل الفني الواحد على الشكل والتعبير في الطباعة البارزة "

٣ - أ د / صبري حجازي - " الرؤية الفنية والتعبير فى فن الحفر " رسالة ماجستير - غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية ١٩٧٢ .
وقد جاءت الدراسة فى ثلاث أقسام - القسم الأول : ويتناول "الرؤية الفنية والتعبير " والقسم الثانى : عرض تاريخى عن " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة " ، بشكل عام . والقسم الثالث : والأخير فى البحث عرض الباحث دراسة عن " الفنان والرؤية " . على ذلك يكون الارتباط فى القسم الثانى : " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة " حيث لم يتعرض البحث بشكل مباشر للموضوع الرئيسى للبحث المقترح ، " أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة "

٤ - حسن جابر حسن خلف "الشكل والملبس فى الصورة المطبوعة بالحفر البارز " رسالة ماجستير ، غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - القاهرة ١٩٧٥ . وجاءت الرسالة فى ثلاث أبواب ، الباب الأول " الأسس التكنولوجية للصورة المطبوعة بالحفر البارز " ثم الباب الثانى " الشكل الفنى وطباعة الحفر البارز " حيث تعرض الباحث فيه إلى اللون فى الطباعة بشكل عام، وهو أحد الموضوعات التى يرتبط بها البحث المقدم . ثم الباب الثالث بعنوان " الملبس " وبذلك لم يتعرض الباحث إلى الموضوع الرئيسى " أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة "

٥ - د . الششتاوى إبراهيم أحمد أبو العطا ، " اختلاف القطع والملبس فى الطباعة الخشبية وأثره فى إثراء وتنوع العمل الفنى " رسالة ماجستير - غير منشورة - كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية - جامعة حلوان - ١٩٧٥ .
وجاءت الرسالة فى ثلاثة أبواب - الباب الأول : يبحث فى " تاريخ الطباعة البارزة باستعمال القوالب الخشبية " بداية من السومريين منذ خمسة آلاف سنة تقريباً ، ثم فى الصين حيث تحدد بداية الطباعة بها فى حوالي عام ٧٠٠ بعد الميلاد ثم انتقلت إلى أوربا فى عام (١٤١٨) فى "مينز" بألمانيا ثم تعرض إلى " الطباعة الخشبية فى اليابان " ثم فى الباب الثانى : " الأدوات " والخامات اللازمة فى طباعة الخشب وفى الباب الثالث تعرض الباحث إلى "حرفية العمل المطبوع من خلال تجاربه الخاصة" .

٦- سهير أبو شادي " الشكل والمضمون فى فن الحفر المعاصر " رسالة ماجستير غير منشوره - كلية الفنون الجميلة - جامعة حلوان - القاهرة ١٩٩١ .

وجاءت الرسالة فى ثلاث أبواب - الباب الأول " العلاقة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى - ويبحث : لغة الكلمة ولغة الصورة - مفردات الشكل وتنظيمها - تنظيم المفردات - المضمون فى العمل الفنى ، وتحت عنوان " لغة الصورة المطبوعة وطرق إخراجها " جاء الباب الثانى ، الذى احتوى ثلاث فصول : الأول تاريخي يعرض " تاريخ وطرق الأداء فى فن الحفر والطباعة ، والثانى يتحدث عن " أثر بعض الاتجاهات الفنية فى العصر الحديث على فنون الحفر والطباعة من حيث الشكل وأسلوب المعالجة والطرق الجديدة فى الأداء وأثرها على الشكل والمضمون " . وفى الفصل الثالث يتعرض البحث إلى " جماليات الجمع بين أكثر من طريقة فى عمل واحد " . وفى الباب الثالث " دراسة تحليلية ومقارنة لعلاقة الشكل بالمضمون " وقد احتوى فصلين - الأول " فن الحفر المعاصر خلال القرنين التاسع عشر والعشرين " والثانى " تنظير حول تجربة الباحثة الشخصية " .

ومن خلال العرض السابق يمكن القول بأن تلك الدراسات السابقة لم تتعرض بشكل مباشر إلى الموضوع الرئيسى للبحث المقترح حيث أنها لم تطرق موضوع " أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة " .

الباب الأول

التتبع التاريخي لتطور فنون الطباعة البارزة

الفصل الأول : الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة .

الفصل الثاني : تقنيات الطباعة البارزة الملونة .

الفصل الأول

الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة

- * فن الحفر البارز ***
- * تطورات الطباعة البارزة (الخشب) في اليابان - ثم الغرب ***

" إستعمل فن طباعة الخشب فى الشرق الأقصى قبل أوروبا وأمريكا وظهرت فكرته فى الصين من إستعمال أختام خشبية فى عمل طبعات زخرفيه ورمزية على الصلصال أو الشمع .

ومن هذا الفن البالغ القدم نبتت فكرة طباعة المسطحات الخشبية ، وإنتقل حفر الخشب من الصين الى اليابان فى القرن السادس ميلادية مع بزوغ البوذية BUDDHISM وقد أشارت المؤلفات المختلفة الى أن أقدم أمثله لهذا الفن ، من المکتوب الالهى المطبوعة ، التى أطلق عليها DHARANI وقد خصصت للمعابد العشرة الرئيسية . وكانت هذه الطبعات الصينية الطابع تخلو من الرقه .

ويعود تاريخ هذه الصور الى أوائل القرن الحادى عشر ، ويطلق عليها الـ SEMMEN KUSHAKYO وهى عبارة عن نسخ توضيحية للمخطوطات البوذية ، وتسرب هذا الميل من العاصمة كيوتو KYOTO الى مختلف أنحاء اليابان وإنتشر بالتالى فن الطباعة إنتشاراً واسعاً ^١ .

فن الحفر البارز

" من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التى عاش فيها منذ القدم رسوماً ورموزاً إستخدمها لأغراض شتى وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها وسائل إتصال حيث إستخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للإتصال مع غيره من ناحيه ومع ذاته من ناحيه أخرى .

لقد إستخدمت كلمه " حفر " و " طباعة " عبر العصور على كل رسم مطبوع . . . وبعد إنتشار الفنون التخطيطية أو الفنون الطباعيه وعلى نطاق واسع فى كل أنحاء العالم بدأ النقاد والفنانون والمعيون فى هذا الحقل الإبداعى فى البحث عن مسمى يشمل هذا الإتساع الوظيفى والتقنى .

إن كلمة " حفر " تدل على مرحلة من مراحل هذا الفن كما هو الحال مع كلمة " طباعة " فما الحفر والطباعة الا مرحلتان متلازمتان من مراحل الفن التخطيطى

^١ ادريس محمود فرج الله (الملمس واللون فى طباعة الخشب) رسالة ماجستير غير منشوره -

أو الطباعي أو كما إتفق على تسميته بالفن " الجرافيكى " ويطلق هذا المصطلح أو المسمى على كافة النشاطات الفنية ذات العلاقة بتقنيات الخط . وإستمر الإنسان فى ممارسة هذا الفن مطوراً ما أخذه عن اسلافه مضيفاً اليه ما يمليه عليه عصره ، ومتطلباته فى مرحله من المراحل القديمة توصل الإنسان الى عمل الأختام التى تعتبر من التطورات التكنولوجية المتأخره والتى تتمثل بها بدايات الحفر من أجل الطباعة وكان هذا التطور التقنى نتيجة للتطور الوظيفى الذى يقع على عاتق هذا الفن والذى يتلخص بإيجاز فى إمكانية تكرار الرموز المرسومة فى يسر وسهولة فكانت الأختام حلاً من الحلول الأولية لهذه المشكلة . هذا التطور التقنى أدى الى البحث عن مواد أخرى أكثر ملائمة فاستبدل الختم الطينى بالختم الحجرى ومن ثم الخشبى وأخيراً المعدنى ثم من المطاط " الكاوتشوك " .

" فأصبح هناك حفر على الحجر وحفر على الخشب وآخر على المعدن كل هذه كانت من أجل تسهيل إعادة الرموز المستخدمه كوسيلة إتصال بطباعتها على مسطح لذلك نجد أن الحفر أصبح مقروناً بالطباعة وبدأت الطباعة على الورق تحتاج الى تقنيات حفر تختلف عن الطباعة على الجلد أو القماش وخلال تلك الحقبة المتصلة لم يهمل الفنان " الجرافيكى " القيمة الجمالية إذ لم تكن المتطلبات الوظيفية للعمل تهم الفنان فقط بل إستدعت الضرورة توفير قيم جمالية وتعبيرية لا يقل دورها عن القيم التطبيقية فأصبح فناً تشكلياً ذا قيم تطبيقية تجعل منه فناً قادراً على تحقيق الإتصال السريع والإنتشار الواسع بين الفنان والجمهور مما حدا ببعض الكتاب والنقاد الى أن يصفوا هذا الفن " بحضارة ما بعد الكتابة " كما أطلق عليه أيضاً " فن القرن العشرين " بكل المقاييس لكونه أبرز الأنماط الفنية التى تحقق فيه الصلة العضوية الفعالة ما بين التقنيه والإبداع .

إذا كانت فنون الجرافيك تعتمد على الطباعة فى جانبها الأكبر فإن الطباعة أيضاً لها ركانزها الثلاث الرئيسية فهى تنتج إما عن سطح طباعي بارز " طباعة بارزة " أو من سطح طباعي غائر " طباعة غائرة " أو من سطح طباعي مستوى ليس بالغائر أو البارز " طباعة مستوية " وهى ما إعترف على تسميتها بطباعة الليثوجراف التى تطورت إلى طباعة " الأفوست " كذلك يوجد نوع رابع من طرق

الطباعة يعرف بالطباعة " النافذه " بدأت بطباعة الإستنسل وتطورت إلى طباعة الشاشة الحريرية " السلكسكرين " .

فالحفر البارز إذن دعامة أساسية من دعامات فنون الجرافيك و ترجع أهميته إلى أنه أقدم أنواع الطباعة ولا يزال حتى الآن يشكل جانباً أساسياً - كمسطح له معطياته الجمالية التي تحقق العديد من المضامين الفنية لكثير من مبدعي الفن في عصرنا الحديث - بل لقد كانت الطباعة البارزة هي الشكل الذي تحققت من خلاله فلسفة بعض المدارس الفنية وأغنى القطع أو الحفر الخشبي بالذات حيث أنه موضوع البحث - بمساحاته العريضة ، و خطوطه السمكية - مع تأثير بصمات ملامس ألياف الخشب واستغلالها جمالياً كما فعل التعبيريون على سبيل المثال ^١ ، والحفر البارز ببساطته شديدة " RELIEF PRINTING " هو الطباعة من سطح بارز أى أن يكون الجزء الموجب المغطى بالحبر والذي يترك بصمته على الورق هو الجزء البارز ، أما الجزء السالب الذي لا يطبع ويكون بعيداً عن إسطوانة التعبير والذي يستبعد وينتزعه الفنان من السطح أثناء العمل (أى يقوم بحفره) هو الجزء الغائر .

والخامات التي تستخدم في هذا الغرض عديدة . . . الخشب - اللينوليوم - الشمع - الجص - البلاستيك . . . الخ .

ولكن أكثرها شيوعاً وإستعمالاً . . . الخشب - ثم اللينوليوم . ولا يمكننا أن نحدد بداية نشأة الطباعة البارزة في أوروبا بشكل قاطع - حيث أنه ظهر في مرحلة متأخرة نسبياً . . . إلا أن الطباعة من السطح البارز بدأت تظهر مع بدايات القرن الخامس عشر .

" على أنه من المؤكد أن الأوربيين قد عرفوا القوالب الخشبية المحفورة قبل ذلك بزمان طويل ولكن ليس لإنتاج صورة مطبوعة بل لطباعة بعض النماذج الزخرفية لتزيين وتجميل الثياب والمنسوجات - وكانت تلك القوالب تميزها البساطة وإن لم تكن متساوية الأضلاع - إلا أنها رسمت وحفرت بعناية .

^١ د . محمود صادق - الفن الجرافي - جدلية التطور بين الوظيفة والتقنية - أبحاث الندوة الدولية الموازية لترينالى مصر الأول لفن الجرافيك - القاهرة ١٩٩٣ م .

ومن السجلات التاريخية يمكن التأكد أن قدماء المصريين قد عرفوا القالب الخشبي المحفور والمستخدم فى الطباعة على الأقمشة وذلك قبل الميلاد بألفى عام على الأقل بعد ذلك عرفه أهل الصين على المستويين الإمبراطورى والشعبى .

وهذه القوالب لها قصة قديمة معروفة فى الصين القديمة (عندما أصيب أحد الأباطرة القدامى بالأرق على أثر أحلام مزعجة فأمر إثنين من قواده بحراسة باب حجرة نومه طول الليل ٠٠٠ و يشعر الإمبراطور بنوع من الإطمئنان فينام بهدوء ويزول عنه الأرق ٠٠ لكنه يخشى إن هو صرف الحارسين ٠٠ أن تعود الأرواح الشريرة ٠٠٠ فيطلب من أحد الرسامين المرموقين - أن يصوروا له شكل القائدين بدقه وبكل أوصافهما . أحدهما على يمين الباب والآخر عن يساره ٠٠٠ وتتجج هذه الوسيلة ويقبل الناس عليها لطرد الأرواح الشريرة عموماً ، أو لإسترضاء الآلهه ، وقديماً كانوا يخصون لكل شئ الهأ^١ ٠٠٠٠٠ ويلجأ الناس الى الحفارين ليحفروا لهم هذه الصور ويطبعونها وينشرونها تيسيراً للحصول عليها .

" ومع القرن السادس بعد الميلاد وصلت طباعة القوالب الخشبية الى مرحلة متطورة فى مصر ٠٠٠ وفى نفس الوقت بدأت تنتشر فى عديد من بلدان العالم " الهند - الصين - اليابان - المكسيك - إيران ٠٠٠ وغيرها ، ومما لا شك فيه أن بعد اختراع الورق فى الصين عام ١٠٥ ميلادية ٠٠٠ تبعت ذلك محاولات للطباعة وإن كانت بدائية إلا أنه قد صادفها بعض النجاح ٠٠ وكانت المحاولات الأولى لذلك تستلزم طباعة الشكل المحفور على الخشب والمحبر وقد ظلوا يطورون تلك التجارب حتى تم التوصل الى الطريقة التى عرفت بإسم (الإحتكاك) RUBBING فبدلاً من الضغط بشدة الى أسفل على القالب الخشبي الموضوع على الورقة تم وضع الورقة فوق السطح المشبع بالحبر للقالب الخشبي - ثم فركه وصقله حتى تتم عملية الطباعة وهو ما يحدث أثناء الطباعة من القالب الخشبي حتى وقتنا هذا .

وكما ذكر قبلاً أنه ربما تكون أقدم المطبوعات هو ذلك النص البوذى الذى تمت طباعته بطريقة القطع الخشبي - وكانت الطريقة المثلى بالنسبة لهم - لانتاج كم ضخم من طباعات النصوص حتى يتسنى لهم ترتيبها ٠٠٠ كذلك بلغت الطباعة

^١ محيط الفنون ، المجلد الأول ، الفنون التشكيلية ص ١١٠ ، ١١١

ذروتها في الشرق في القرن العاشر الذي اشتهر اسمه كما اشتهر اسم "جوتنبرج" في أوروبا بعد ذلك بخمسة قرون من الزمان .

هذا وقد تم تصنيع الورق في بداية الأمر . . . في أوروبا بواسطة الأسبان في القرن الثاني عشر وفي عام ١٢٧٦ أنشئ مصنع في مدينة " فابريانو " بإيطاليا FABRIANO وقد أصبحت تلك المدينة مركزاً لصناعة الورق بعد ذلك . . . وقد قامت بإمداد معظم الدول الأوروبية بأجود أنواع الورق على مدى القرن الرابع عشر . . . وإستمرت في إنتاجها منذ ذلك الوقت وحتى الآن .

ومع مطلع القرن الخامس عشر تم إنتاج الورق أيضاً في كل من ألمانيا وفرنسا ولم يمض وقت طويل حتى تحقق لكلتا الدولتين الإكتفاء الذاتى من الخامات . وقد واكب تزايد إنتاج الورق في أوروبا استخدام فن الطباعة وإنتاج الصور المطبوعة ^١ .

ووصل الأمر في نهاية القرن الخامس عشر . . . أن أصبح من المعتاد والمألوف أن يقوم المصورين الألمان بحفر أعمالهم الخاصة . . . وإن كانت وظيفة الحفار قد أصبحت وظيفة لها وجودها وكيانها الخاص فقد كان من المعتاد أن يقسم العمل على مراحل . . . فهذا المصور قد أنجز عمله على قماش الرسم . . . ثم يجيء الرسام الذى ينقل هذا الرسم ويعيد تنفيذه بطريقة تناسب قدرات الحفار وإمكانيات قالب الطباعة — ثم يجيء دور الحفار الذى يقوم باستخدام أدواته والتعامل مع السطح الطباعة لينتج فى النهاية طبعة مأخوذة عن رسم هو بدوره مأخوذ عن أصل مرسوم أو مصور وقد ساد هذا الأسلوب خلال قرنين من الزمان، الخامس عشر والسادس عشر ولكن هذا لا يمنع . . . كما أسلفنا . . . أن مجموعة من الفنانين كانوا يعدون رسومهم الخاصة للطباعة — وكانوا ينفذونها بأنفسهم . . . وقد لجأ الرسامون الى رسم الخطوط الرئيسية فى تبسيط مقصود حتى يتاح لهم تلوين المناطق والأشكال المحددة باليد . . . وفى خلال الربع الثانى من القرن الخامس عشر أصبحت تلك الرسوم والخطوط أكثر إتقاناً وبدأ الإهتمام بتصوير الخلفيات وتمثيل المناظر الطبيعية . . . ولكن هناك بعض النقوش الكنائسية الممثلة خلف وفوق مذبح الكنيسة قد عرفت طريقها الى المسطحات

¹ DOUGLAS PERCY — A HISTORY OF WOOD — ENGRAVING NEW YORK : E.P. DUTTON & CO — 1928. P.7

الطباعية وأمكن تنفيذها فى مطبوعات ذات خطوط سوداء وألوان زاهية مبهره
للعين إستخدامها العامة كبديل رخيص للرسومات .

بعد ذلك بدأت الموضوعات المستوحاة والمأخوذة من الحياة اليومية تتدفق من
خلال المطبوعات فى صياغات جمالية مناسبة ولم يمض وقت طويل حتى
أصبحت تلك المطبوعات البارزة ذات تأثير على الفنون الأخرى . . . فقد ساعدت
على خلق وإبتكار أشكال جديدة . . . وبالتدريج . . . أدرك رجال الكنيسة أهمية
الصورة المطبوعة مجاورة للنص المكتوب . . . ووجدوا فى طريقة الحفر البارز
على الخشب وسيلة لنشر المعرفة الدينية . . . وبأسلوب إقتصادى غير باهظ
التكاليف يستطيعون تدعيم نفوذ الكنيسة وتعاليمها وبدأت الأديرة أيضاً تنتج اللوحات
المحفورة التى تحكى القصص الدينية عن حياة السيدة العذراء والمسيح .

وخرجت من الأديرة طباعات لا حصر لها لاقت رواجاً كبيراً خاصة بين زوار
وحجاج الأماكن المقدسة . . . وقد إحتكرت الأديرة إنتاج وبيع أعمال الحفر
المطبوعة . . وشاركهم بعض الرهبان فى عملهم . . . وبعد أو وجد محترفوا
الطباعة فرصة عمل منتظم و بحرية أكثر فى العمل داخل تلك الأديرة إلا أن أكثر
مصادر الربح فى إنتاج المطبوعات فى أوروبا كان فى (أولم ULM) (وهى مدينة
فى ألمانيا لها شهرة كبيرة فى التصميم الفنى) وفينيسيا (VENICE) حيث كانوا
يطبعون أوراق اللعب (الكوتشينة) وإلى جانب غزارة الإنتاج . . . فقد إهتم
الحفاريون بالمحافظة على المطبوعات وبقائها أطول وقت ممكن وبالتالى فقد إهتموا
بالأعمال الصغيرة حتى يمكن حفظها وتخزينها . . . والكثير من تلك المطبوعات ذات
الحجم الصغير عاشت حتى وقتنا هذا وذلك لأنها حفظت وخزنت داخل أغلفة مقسواه
وداخل صناديق الملابس . . . وبالتالى فإن الأعمال ذات الحجم الكبير لم تكن
مألوفة فى ذلك الوقت . ولعل أكبر مساحة تم إنتاجها لم تزد عن (٧,٥ م × ٢٤ سم)
ويعتبر هذا الحجم ضخم جداً بمقاييس هذا الزمان (شكل ١)

وبدأت الكتب المطبوعة فى الظهور . . . وكان مصمم الكتاب يترك مسافة بيضاء
فى بعض الأحيان لتزيينها بالحروف الكبيرة المزركشة وأحياناً أخرى كانت صفحة
الكتاب تكتب بخط اليد (فى الفترة التى جمعت بين المخطوط والنسخة المطبوعة)

وعمل رسماً توضيحياً والغالبية العظمى من تلك النصوص والرسوم كانت تطبع مجتمعة من قالب خشبي^١.

"من أوائل الطباعات التي ظهرت فى أوروبا والتي طبعت على الورق."



ومن المحتمل أن يكون هذا الشكل أحد ثلاث مشاهد أعدت لطبع متجاورة لتمثل بالترتيب محنة صليب المسيح (فى المنتصف) ومجموعات من الجنود على الجانب الأيمن والأيسر.
مقاس (٧,٥ × ٢٤ سم)
— مجهولة الاسم
طبعت حوالى (عام ١٣٧٠)

وتتسم ببساطه الأداء فى خطوط
رسم الثلاث جنود على الجانب الأيمن
كذلك عدم ظهور الظلال أو تعقيدات فى
خطوط الملابس^٢.

شكل (١)

طباعة خشب (حوالى عام ١٣٧٠)
مقاس (٧,٥ × ٢٤ سم)

^١ المرجع السابق ص ١٦

ومعظم تلك الكتب التى بقيت حتى يومنا هذا هى كتب دينية تشرح النصوص الإنجيلية وتقدم القصص الدينية وكذلك العظات والعبر . (شكل ٢) ، (شكل ٣) ، (شكل ٤) ، (شكل ٥) .

" وقد تميزت صناعة تلك الكتب فى ألمانيا وهولندا . . . وبعض المقطوعات المنفردة والصور الإيضاحية التى تمت طباعتها فى تلك الكتب من قوالب خشبية تعتبر من بدايات التاريخ الحقيقى لفنون الجرافيك .

إن الرسوم التوضيحية التى تطلبها تلك الكتب تشكل الدعامة الكبرى فى تطوير الحفر على الخشب و الذى ظل تأثيره مستمراً حتى القرن التاسع عشر . . . ولقد كان حل مشكلة الصفحة المطبوعة من ترتيب النص وتحديد أماكن الزخارف المزينة والصور التوضيحية يتطلب حساسية مرهفة ويخضع لإعتبارات جمالية كانت تأخذ طريقها حديثاً نحو فنون الكتاب . . . ولعل أكثر الكتب المصورة والتى خرجت على درجة عالية من الحس الجمالى كان ذلك الكتاب الذى تم إخراجته فى مينز (MAINZ) عند نهايات القرن الخامس عشر (١٤٨٦) وقد كان هذا الكتاب حصيلة رحلة حج الى الأراضى المقدسة قام بها (برنارد فون بريدنباخ BERNHARD VON BREYDENBACH) وقد رافقه الفنان (إيرهارد رويش ERHARD REUWICH) الذى أنجز مجموعة من الرسوم التسجيلية الدقيقة والتى تناول فيها مظاهر الحياة ومعالم وملاح الأراضى المقدسة - وهى رسوم تعد بحق أول بداية للتناول (الطبوغرافى) للحفر الخشبى وهو أمر كان غريباً وجديداً فى هذا الوقت بالنسبة للفنانين والحفارين ولا نسقط من حسابنا الإخراج الرائع للإنجيل الذى صممه كولون (CLONGNE) و قام بطباعته هنريك كوينتيل (HENRICH QUNTEL) فيما بين عامى (١٤٧٨ - ١٤٧٩) حيث احتوت الصفحات على حاشية زخرفية على درجة كبيرة من الدقة والرقه والجمال كما احتوى الإنجيل على أكثر من مائة عمل مطبوع. أعدت كرسوم توضيحية نفذت جميعها بالحفر على الخشب "١

^١ المرجع السابق ص ١٧



شكل (٢)

"مشهد نفاذ الصبر" من كتاب ARS

MORIENDI حوالي عام ١٤٦٥

٧,٥ × ٥,٥ بوصة (*)



(شكل ٣)

مشهد " إغراء الجشع " من

كتاب ARS MORIENDI

حوالي عام ١٤٦٥ (*)



(شكل ٤)

صفحة مزخرفة من صفحات

الكتب الدينية من منتصف

القرن الرابع عشر - طباعة

بارزة حفر - على الخشب .



(شكل ٥)

صفحة مزخرفة من صفحات الكتب

الدينية من منتصف القرن

الرابع عشر طباعة بارزة - حفر

على الخشب .

وجاءت كلها على مستوى عال من التشكيل الفنى والتقنية الدقيقة محققة المضمون الدينى والفنى - فكان لها تأثيرها لزمان طويل على فنانى الرسوم التوضيحية وممارسى فن الحفر البارز .

" كما أن كتاب التاريخ (CHRONICLE) الذى شارك فى تصميمه وإخراجه إثنان من عباقرة فنانى نورمبرج (NURMBERG) وهما "مايكل ولجمات" (MICHAEL WOLGEMET) و"دولهم بليدنورف" (WILHELM PLEYDEN WURFF) هذا الكتاب إحتوى على عديد من الرسوم التوضيحية

التي تكشف مدى مقدرة وتمكن هذان الفنانان . وفى الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الخامس عشر . كانت فنون الطباعة البارزة فى تطور مطرد والتمكن من الصنعة بلغ حدأ كبيراً وكانت قمة هذا التطور والتمكن متمثلة فى أعمال الحفر

على الخشب التي قام بإتجازها "البرخت دورير" (ALBRECHT DURER) (١٤٧١-١٥٢٨) لسفر الرؤيا وتمثل فيها :- الإبداع الفني ٠٠٠ شكلاً ومضموناً ٠٠٠ تلك الصفحات الخمسة عشرة التي أبدعها دورير تفوقت على كل ما سبقها من أعمال الحفر البارز على الإطلاق (شكل ٦) و (شكل ٧) ولعل أهم ما قدمه دورير في تلك الأعمال ٠٠٠ هو تحرره من النموذج القوطي وتجاوزه الى رؤية أكثر عمقاً متأثراً بمثاليات عصر النهضة " ١ .



(شكل رقم ٦)

ألبرخت دورير ALBECH DURER (١٤٧١ - ١٥٢٨) مشاهد من سفر الرؤيا -

طباعة بارزة - حفر على الخشب (١٠×١٥ بوصة) حوالى عام ١٥١٤



(شكل ٧)

البرخت دورير ALBECHT DURER (١٤٧١ - ١٥٢٨) "الفرسان الأربعة" من

مشاهد سفر الرؤيا - طباعة بارزة - حفر على الخشب - عام ١٥١١

وفى عام (١٥١١) يقدم (دورير) رؤيته الخاصة (لآلام السيد المسيح) وعددها سبع وثلاثون عملاً من أعمال الحفر البارز (شكل ٨) .

ولعلنا هنا نتساءل ٠٠٠ عن جماليات الأداء فى أعمال هذا الفنان الرائد ؟ لقد تأكدت فى (البرخت دورير) الثقافة القوطية مع الاستفادة من معطيات ومثاليات الطابع المميز لعصر النهضة الأوربية ٠٠٠ لقد كان على درجة عالية من الفهم لقيم الحفر والطباعة ٠٠٠ وكان يقوم عادة بالرسم المباشر فوق مسطح الخشب ٠٠٠ وهو عادة من خشب الكمثرى ٠٠٠ وكان يتولى بنفسه الإشراف على كل مراحل العمل إن لم يقيم بتنفيذ معظم الأعمال بنفسه وقد وصل الى أبلغ حدود الإجابة فى استخدام أدوات قطع الخشب ، وكان يهتم أبلغ الإهتمام بالتفاصيل الدقيقة وإكتسب خبرة كبيرة فى ترجمة الدرجات الظلية ٠٠٠ وإذا كان لضغط العمل فى مجال الحفر البارز قد إضطر فى بعض الأحيان الى الإستعانة فى مراحل معينة ببعض الحفارين من تلاميذه الا أن أعماله المنفذة على المعدن قد قام بحفرها جميعاً بنفسه ٠٠ وقد كان لأعماله تأثيراً كبيراً على الرسوم التوضيحية والحفر الألمانى بشكل عام من حيث الأداء والأسلوب التقنى فقد تميز أدنه بإتسايية الخطوط وتجاور النقاط ، وكذلك توظيف تقنيات (التظليل المتداخل) والذى يكسب العمل أثراً متموجاً يوحي بتجسيم العناصر الطبيعية ٠٠ مع الإحتفاظ بالخط الخارجى (OUT LINE) الذى كان سمة من سمات عصر دورير .

" ويأتى بعد (دورير) فى القرن السادس عشر فنناً آخر تميز فى عالم الرسوم التوضيحية المنفذة بالطباعة البارزة من قالب خشبى وإهتم بالأعمال الزخرفية التى تصاحب الموضوعات المكتوبة وأولى إهتماماً أكبر لفنون الكتاب ٠٠٠ ولعل أهم أعماله فى الحفر على الخشب الرسوم التوضيحية لمجموعة (رقصة الموت) (شكل ٩) هذا الفنان هو (هانز هولبين الأصغر HANS HOLBEIN THE YOUNGER) (١٤٩٧ - ١٥٤٣) .

وربما كانت فكرة تلك الأعمال مأخوذة عن مجموعة اللوحات الجدارية الدائرية التى وجدت فى مقابر العصر الأتروسكى ونشرت أعمال هولباين فى مدينة (بازل) . كما تميزت رسومة بالفخامة والصياغة الجمالية العالية وقد إستخدم الظلال المتوازية ولم يستخدم الظلال المتعارضه أو المتقاطعه إلا فى أضيق الحدود كما نستشعر خبرته فى التكوين مع وضع الزخارف بحساب دقيق فلا نكاد نرى تفصيليه

زخرفيه ليست فى موضعها ٠٠٠ ورغم بساطة التناول وقلة الخطوط إلا أنه حقق تأثيراً درامياً ٠٠٠ والهيكل العظمية هنا فى مقدمات الأعمال تمثل الموت وتشارك فى تأكيد الحس المتشائم والإنذار بالأحداث السيئة " ١٠

كما إنتشر أيضاً فى تلك الفترة العديد من الأعمال المطبوعة من خلال الخطوط الخارجية فقط وملونة باليد بألوان زاهية فى طباعات شعبية جمعت بين المخطوط والنسخة المطبوعة ٠ كما أن بعض حفارى إيطاليا إستخدموا الطباعة الملونة ، وبوجه عام فإن أهم فنانى الحفر البارز فى إيطاليا تواجدوا فى مركزين رئيسيين ٠٠ (فينيسيا VENICE) وفلورنسا (GLORENCE) وذلك فى العقد الأخير من القرن الخامس عشر ٠٠٠ وكانت الكتب التى تطبع فى فينيسيا أكثر رقة وبراعة ولكن نوعية الرسوم التوضيحية فى كلتا المدينتين كانت متقاربة وإن كان الفلورنسيين قد تفوقوا فى الإستجابة والقدرة على التعبير وبشكل خاص فى تصوير الجو العام للمنظر أو الحدث ٠٠٠٠٠٠٠٠٠ ولعل أهم الصفات الشائعة لغالبية الحفارين الفلورنسيين هى إحاطة أعمالهم بإطار من الزخارف يشبه برواز الصورة ٠ (راجع شكل ٥،٤) " ٢٠

وقد ظلت الرسوم التوضيحية المنفذة بالحفر البارز فى فرنسا ذات نزعة قوطية ولم تتأثر بالنهضة الإيطالية إلا فى قرب منتصف القرن السادس عشر ٠

ومن الأعمال التى شاعت فى فرنسا وتميزت بسهولة الأداء والفهم على السواء والتى كانت مليئة بالحياة - رسوم لوحات رقصة الموت التى نفذت خلال القرن الخامس عشر (شكل ١٠) وقد إقتربت من شكل الرسوم المتتابعة فى تسلسلها لمواضع وقوف الهياكل العظمية - وقد تميزت تلك المجموعة بتحررها الى حد كبير من طابع المنمنمات ٠٠٠ ولكن أكثر الأعمال الفرنسية خصوصية وتعبيراً بالفعل عن الشخصية الفرنسية هو ما جاء فى " كتب الساعات (BOOKS OF HOURS)

وقد ألزمت تلك الكتب فى تصميمها وأسلوب تنفيذها بالخطوط مع التوظيف المناسب للحفر على الخشب فى عمل الزخارف والحواف المحيطة بالصفحات وكذلك الحروف الإستهلاكية فى بداية النصوص. (شكل ١١) (شكل ١٢) (شكل ١٣) (شكل ١٤) ٠

^١ ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD



(شكل ٨)

ألبيرخت دورير ALBECHT DURER (١٤٧١ - ١٥٢٨)

(آلام السيد المسيح) طباعة بارزة - حفر على الخشب - عام ١٥١١



(شكل ٩)

هاتز هولبين - "رقصة الموت" - طباعة بارزة حفر على الخشب

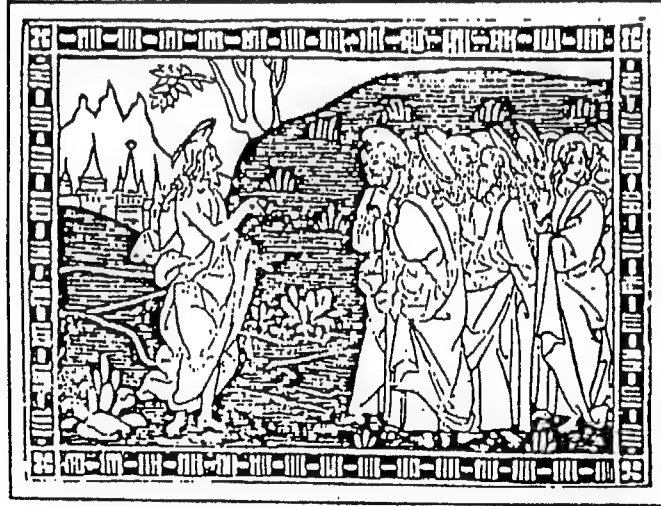
"ويعتبر الفنان الألماني "هاتز بيرجمير" Hans Burgkmair (١٤٧٣-١٥٣١) فنان الإمبراطور ماكسيميليان Emperor Maximilian في الفترة من (١٥١٠ حتى موت الإمبراطور عام ١٥١٩) الفنان الأول المسؤول عن أمجاد "أوجسبرج" وتسجيلها في هذه الفترة قام "بيرجمير" بتنفيذ حوالي ثلاثمائة عمل محفور على الخشب تناول فيها سلالة نسب "أوجسبرج" في سلسلة تتكون من تسعين قالب طباعي، كما قدم "بيرجمير" مائة وإحدى وعشرين عملاً محفوراً تمثل السيرة الذاتية السياسية لحياة الإمبراطور. ويرجع الفضل إليه في أنه قام بإنتاج الصورة الشخصية الملونة"^١

^١ صلاح محمد إبراهيم المليجي "الصورة الشخصية في فنون الحفر والطباعة" رسالة ماجستير - القاهرة ١٩٨٨



(شكل ١٠)

نموذج من باريس لرسوم (رقصة الموت) طباعة بارزة حفر على الخشب



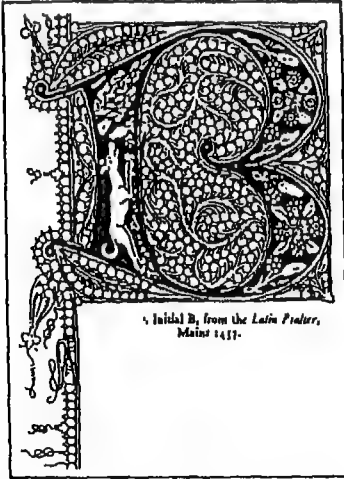
(شكل ١١)

نموذج لـ زخارف الصفحات والحواف والحروف



(شكل ١٢)

نموذج للحروف الإستهلالية في بداية
النصوص طباعة بارزة - حفر على
الخشب.



(شكل ١٣)

نموذج لـ زخارف الحواف المحيطة بالصفحات
- طباعة بارزة - حفر على
الخشب

عام ١٤٥٦

تطورات طباعة الخشب فى اليابان - ثم الغرب

١_ الطريقة التقليدية (العالم العائم) UKIYOE

" يمكن القول أن فن طباعة الخشب فى اليابان قد إستعمل فى أغراض فنية مختلفة أكثر من إستعماله فى نشر التعاليم الدينية وحدها ، وذلك منذ بداية القرن السابع عشر .

وفى بداية عصر الـ EDO (١٦٠٣ - ١٨٦٧) نهض الأدب الشعبى فى الأوساط التجارية و تحطمت لأول مرة فى تاريخ اليابان الأغلال وبدأت بعض الكتب فى الظهور مثل القصص الشعبية وكتب الأغاني الخفيفة .

وإشتملت هذه الكتب على عدة أوراق من الرسوم التوضيحية التى نفذها متخصصون غير معروفين ، وذلك بغرض توزيعها على نطاق واسع . وظهرت بعد ذلك الكتب القصصية المصورة .

ومن هنا ظهرت طريقة (العالم العائم) UKIYOE اليابانية الشهيرة سنة ١٦٣٢ عندما نشر H. HISHIKAWA رسماً مطبوعاً على فرخ من الورق، عبارة عن طبعة بالأسود والأبيض وكان الحبر الأسود مركب من السناج والصمغ . ولم يلبث أو وصل الجانب التقنى لهذا الفن الوليد الى ذروته ، وبعد زمن قصير فى سنة ١٧٠٠ بدأ الفنانون فى إضافة ألوان قليلة الى الطبعة بإستعمال الفرشاة ، وسمى هذا النوع من الطباعة الملونة بالـ TAN-E لكثرة إستعمال عجينة اللون الحمراء فيها . وفى هذه المرحلة أضيفت ألوان أخرى ، أخضر فاتح وأصفر ، ثم الأزرق الفاتح والأحمر القرمزى فيما بعد .

ثم ظهر نوع آخر من الطبعات سمي بالـ BENI-E (صورة بلون قرمزي) لأن هذا اللون أستعمل أساساً بدلاً من اللون البنى المائل للإصفرار . وبعد عشرين عاماً حلت الـ URUSHI-E (مطبوعة باللاك) مكان الـ TAN-E مع وجود إختلاف طفيف فى التقنية بينهما ، حيث أضاف الفنان ألواناً قليلاً من المستعمله فى الـ TAN-E مع إضافة اللاكر الياباتى الى المناطق الهامه من الصورة ولكن إستعماله كان نادراً وإستبدل بالحبر الأسود الممزوج بغراء سميك للحصول على نفس التأثير .

وفى سنة ١٧٤٥ نجح الفنانون فى إضافة الألوان أثناء الطباعة بإستغلال مسطحات خشبية ملونه بدلاً من الفرشاة .

وتحقق هذا النجاح بإختراع الـ KENTO (علامات الضبط) وهى طريقة مكنت الطباع من وضع الورقة فى مكانها المحدد تماماً فوق سطح الخشب ، وبذلك ضمن تسجيلاً مضبوطاً أثناء تتابع طباعة الألوان على نفس الورقة وهذا ما سوف يتعرض له البحث فى حينه .

وفى ذلك الحين أنشأ تضامن عمالى بين الفنان و" الطباع " والناشر ومع تقدم الحفر وتقنية الطباعة أصبحت الخطوط أكثر رقة ودقة وأكثر ديناميكية ولكن الألوان ظلت محدودة التنوع بسبب إستعمال عدد قليل من المسطحات فى هذه المرحلة وخلال سنة ١٧٦٥ إبتكر HARUNOBU SUZUKI شكلاً من أشكال الطباعة تعمل الطبعة فيه على شكل " نتيجة " متأثراً بما أشار به الشاعر KYOSEN الذى أراد إستعمال هذه الطباعات كهدايا يتبادلها فيما بينهم أعضاء المحيط الفنى الذى ينتسب إليه .

ولكن لم تلبث أن أثارت خيال الجمهور بمجرد نشرها وحازت على جماهيرية مرموقة وكانت فكرتها ببساطه عبارة عن إنتاج نوع من مجموعات الـ BENIZURI E الفاخرة بإستغلال أقصى مهارة لدى الحفارين الطباعين لإثراء الألوان وإستعمال أفضل الخامات المتاحة فى هذا الوقت مما وصل بالنتيجة الى التوافق اللونى مع روعة ودقة الخطوط ، فأطلق عليها الـ NISHIKI - E وقد إستعملت ألواح خشبية عديدة فى تنفيذ طبعة واحدة وكذلك أفضل أنواع ورق (الهوشو) HOSHO المتين لكى يتحمل الضغوطات المتعددة ، والذى حل محل أوراق (السنكا) SENKA أو (الماسا) MASA والتي ما زالت تستعمل حتى وقتنا هذا . وكانت الـ NISHIKI-E فى الواقع ، هى الشكل النهائى للـ UKIYO -E منذ أن بدأ الإهتمام بصناعة الطبعة ^١ .

^١ ادريس محمود فرج الله - الملمس واللون فى طباعة الخشب - رسالة ماجستير غير منشوره -

ويعتبر "ماساتوبو" OKUMURA MASANOBU (١٦٨٩ - ١٧٥٦) أول من قام بطباعة لونين في الطبعة ، وعموماً هو الذى أرسى قواعد الطباعة الملونة . إن مرسومه أصبح ذو تأثير كبير على الأساليب الجديدة فى الطباعة اليابانية الخشبية . إن التطويرات التى حدثت بعد ذلك يرجع له الفضل فى إكتشافها لأن "ماساتوبو" هو أول من وحد اللون الذهبى والفضى فى طبعة واحدة فوق الأرضيات السوداء . وكذلك أول من طبع اللون الأحمر الداكن (BENI) فى طبعته ويعتبر "ماساتوبو" أول من ثبت قواعد طباعة اللونين الأخضر والأحمر المألوفة والمنفذة يدوياً . وذلك بتطوير طرق طباعتها وتنميتها وجعلها تطبع من أسطح منفصلة فجعل لكل لون سطح طباعى خاص _ زيادة على ذلك فإن "ماساتوبو" كان أول من حاول دراسة المنظور فى الصورة اليابانية (شكل ١٥) .

"وأدت شعبية الـ NISHIKI-E الى منافسة حادة بين الناشرين فأرتفع مستوى مهارة الحفارين الطباعين الى مستوى أرقى حتى أعتبر هذا الوقت بالعصر الذهبى لفن الـ UKIYO-E وقد عمل فى هذا الميدان كل من "أوتامورو" UTAMORO و"كيونجا" KIYONGA و"شاراكو" SHARAKU خلال هذه الفترة ، ولم يذكر سواهم من بين أساتذته كثيرين صنعوا المد العالى لهذا الفن . ولم تكن الصورة الأصلية لفنان هذه الطريقة تصويراً ملوناً ، بل مجرد رسم خطى عمل لى يلصق فوق سطح الخشب "١ .

وكانت الخطة العامة لعمل الطبعة فى ذلك الحين كما يلى :-

١. يعمل الفنان صورة عبارة عن رسم تخطيطى تسمى HANSHITA .
٢. يلصق الحفار هذه الصورة على سطح الخشب و يتتبع خطوطها كحفر بارز يسمى بمسطح المفتاحية ، و يطبع منها عدداً من النسخ لإستعمالها مع مسطحات الألوان .
٣. يستخرج الفنان هذه النسخ بعدد هذا المساحات و يحدد على كل منها بالحبر الأحمر المساحة المراد طباعتها بلون معين ، و يعيدها للحفار .

٤. بإتباع المساحات التى رسمها الفنان بالحبر الأحمر ، يبدأ الفنان فى حفر هذا القطع الخشبية كما فعل بالنسبة لمسطح المفتاحية .
٥. بعد التشاور مع الفنان ، يعمل الحفار عينات من النسخ ، و بمجرد إستقرار الرأى على الظلال المضبوطة للألوان ، يبدأ العمل فى إنتاج نسخ متعددة . وإستعملت خلال هذه الفترة بعض الإبتكارات فى عمل وحدات زخرفية مجسمة والطباعة بالمينا ، للحصول على تأثير فضى فى الطبعة ، وإستعمال رقائى الذهب وبودرة النحاس ، وما شابه ذلك . وفى الفترة الأخيرة لحقبة (الأدو) EDO وبالرغم من إحدار القيمة الفنية للـ UKIYO-E إلا أنها وصلت بالمهارة الفنية الى درجة من التعقيد البالغ فى مجال طباعة الخشب ، فأنتجت طباعات وصلت الى أكثر من مائه ضغطة ، أما بالنسبة لعدد النسخ ، فقد وصلت حسب التقديرات المقبولة ، الى مائتى نسخة وسرعان ما تدهورت UKIYO-E خلال السنوات الأولى لفترة الـ MEIJI بسبب إحدارها الفنى من جهة ومن جهة أخرى بسبب الوسائل التى عجزت عن تلبية إحتياجات التوزيع ، مما أدى فجأة الى ظهور جماعة جديدة وتناقص تبعاً لذلك عدد طباعين الخشب .



(شكل ١٥)

أوكيومورا ماسانوبو OKUMURA MASANOBU (١٦٨٩ - ١٧٥٦)

اليابان _ طباعة بارزة " خشب ملون "

ولكن فنانين قلائل أمثال :- " كيوباياشى كيوشىكا " KOBAYASHI و" هاسو كاواسى " HASVI KAWASE و"جيو هاشيجوتشى" GOYO HASHIGUCH و"هيروشى يوشيدا " HIROSHI YOSHIDA ، ساروا على منوال إتحاد الفنانين المهرة فى تنفيذ طبعتهم ، فأنفذوا هذا الفن من الإختفاء التام ، و قد عالج الأخير هذا الفن بنفسه فقام منذ اللحظة التى تألف فيها مع هذا الأداء بالإشراف على عمل عمال الحفر فى كل مرحلة من مراحل العملية ، ووسع فى نفس الوقت مجال إمكانياتها التعبيرية بوسائل إبتكارية فريدة من صنعه . واليوم وهب الطباعين الذين ما زالوا أحياء أنفسهم لإنتاج UKIYOE ويستطيع بعض هؤلاء المحترفين بالرغم من قلتهم منافسه أفضل الرجال من أيام " أوتامارو " فى مستوى المهارة .

ويبين (شكل ١٦) أمثلة من هذا الفن . (جزء تفصيلي من THE DIAL OF GIRLS , TEN O'CLOCK طباعة ملونة على الخشب من أعمال " يوشيدا " YOSHIDA (متحف أوتامارو) . يلاحظ الدقة الفائقة فى قطع الخطوط الرقيقة السوداء وكأنها مرسومة بالريشة فى سهولة ويسر بالإضافة الى الأقواس التى تتضح فى خطوط الأصابع والوجه ومساحات القماش الزخرفية .

وأنه من السهل علينا أن نتخيل تنفيذ هذا العناصر بالطباعة الغائرة أو الليتوجراف ولكن تنفيذها بالطباعة البارزة على الخشب من الأمور المثيرة للدهشة والتى تبين مدى المهارة الفائقة فى الحفر والطباعة بطريقة "العالم العائم الأوكيويا اليابانية " .

(شكل ١٦)

نموذج لطباعة الخشب فى اليابان

وهو جزء تفصيلي من THE DIAL OF

GIRLS , TEN O'CLOCK طباعة

خشب ملون من أعمال " يوشيدا "

YASIDA متحف "أوتامارو" ويلاحظ الدقة

الفائقة فى قطع الخطوط الرقيقة السوداء .





(شكل ١٧)

(منظر من حمام في قسم الحريم) طباعة خشب ملون عام ١٧٨٥ من أعمال "تسوي كيوماجا" TORI KIYOMAGA (١٨١٥ - ١٧٥٢) من أعمال العصر الذهبي لفن UKIYO-E ولأحد أساتذة الفن في هذه الفترة والذي شارك في نهضة هذا الفن في اليابان يلاحظ الدقة البالغة في الخطوط وليونة سطح الخشب واستواء الألوان وتنوع الأداء وقوة بناء وإحكام التكوين من خلال الاتجاهات المختلفة لحركة النساء (عناصر العمل) وتنوع مستوياتهن داخل العمل للتأكيد على المنظور .

كذلك (شكل ١٨) " نظافة المنزل في نهاية العام " للفنان " كيتاجاوا أوتامارو "

KITAGAWA UTAMARO ١٧٥٣ - ١٨٠٦ .

يلاحظ الدقة البالغة في الخطوط ونعومة سطح الخشب واستواء الألوان التي كلفت تمتاز بهما طباعة الأوكيويا .

إن صناعة الطبوعات الحديثة فناً حياً في اليابان هذا الأيام ، ولقد بدأ النشاط في هذا الميدان منذ الحرب حتى نال شهرة وشعبية واسعة وقد سبق ذلك فترة طويلة من الإعداد والتحضير وأخذ عدد الفنانين في الإزداد عاماً بعد عام ، وفي الواقع نجد أن الطبوعات اليابانية الحديثة متوافقة مع الأسلوب الغربي رغم أن التأثيرين ، والتأثيرين التقدميين قد تأثروا بمطبوعات الأوكيويا اليابانية تأثراً شديداً (شكل ١٩ أ ، ب) و (شكل ٢٠ أ ، ب) .

ومن أمتزاج المؤثرات اليابانية مع المؤثرات الغربية ظهرت الطباعات المبتكرة ، ويمكن القول ، أن حركة الطباعة الحديثة جاءت كرد فعل صارخ لفساد الأوكيويا التى بلغت حد النضوج فى المهارة التقنية مع إفتقارها تماماً الى القيمة الفنية .



(شكل ١٨)

كيتاجاوا أوتامارو (1753 - 1806) KITAGAWA UTAMARO
 " نظافة المنزل فى نهاية العام " وهو أحد خمس مشاهد طباعة خشب ملون
 (عام ١٨٠٠) (*)

(*) H.W. janson-a history of art-thames and hudson new edition 1981
 p.p. 724 .

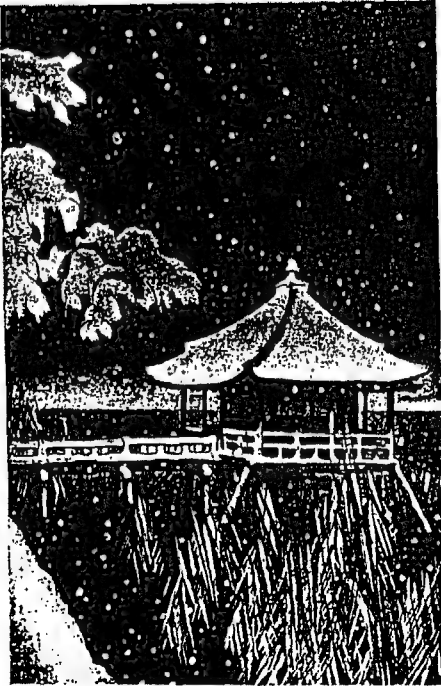


(شكل ١٩ - أ)

"كاواشى هاسوى" KAWASE
CHO HASUTS KANAYA
NAGASAKI 1883

طباعة خشب ملون .

يلاحظ الحدائة والبهجة فى التصميم
وفى حركة الفتاه الشابه وهى تحمل
الأعشاب متجهة الى مطلع الطريق
الذى يوصل الى مجموعة بنايات
وأعمدة (التلفراف)
والأسلاك المشدودة تؤكد على الإحياء
بالبعد الثالث (المنظور) كذلك الظلال
والجو العام يؤكد على التأثير بالفن
الأوروبى ولكن برؤية وإدراك وبحس
فنى قومى واعى * .



(شكل ١٩ - ب)

"إتو شينسوى" ITO
SHINSOY KATATA

طباعة خشب ملون - وتمثل سقوط

الثلج بكميات على الأشجار

والأعشاب من السماء التى تحولت

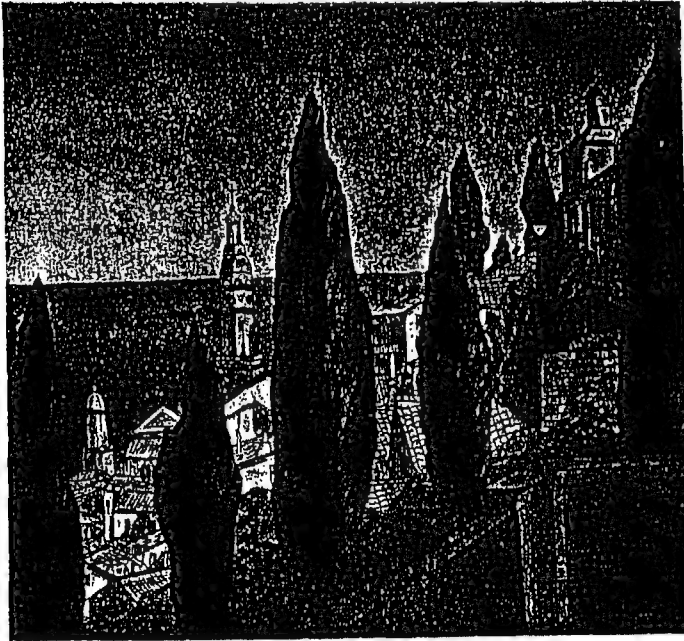
الى اللون الرمادى *



(شكل ٢٠ أ)

كيوشي هاسيجاوا "KIYOSHI HASEGAW"

طباعة بارزة — خشب ملون



(شكل ٢٠ ب)

"يورشيبارا" YURUSHIBARA — طباعة خشب ملون

" وفى عام ١٩٠٩ ظهرت المجلة الدورية " HOSUN " على الجمهور لأول مرة لإحياء الطبعة كعمل فنى ، و قد نشرها كل من كاتاي ياماموتو KANAE YAMAMOT (١٨٨٢ - ١٩٤٦) و هاكوتاي إيشى HAKUTEI ISHI (١٨٨٢ - ١٩٥٨) وغيرهم و كلهم من الفنانين الذين نهجوا المنهج الأوربى .

وفى سنة ١٩١٢ عرض الحفار المعروف " هيوشى هاسيجاوا " المولود سنة ١٨٩١ و الذى كان يعيش فى فرنسا - عرض عدداً من المطبوعات الخشبية المنفذة بالطريقة الأوربية و كان " كاتاي ياماموتو " على رأس الفنانين المهتمين بنهضة الطباعة و الذى تعلم فى صباه فن حفر الخشب الأوربى ، بعد تخرجه من أكاديمية الفنون صار شغوفاً بما يسمى بطبعات الخشب الإبتكارية وعرض بعض طبعات متمعة عملت بهدف إبراز التأثيرات المحفورة الناتجة عن إستعمال الأزاميل الصغير النصف دائرية " الكوماسوكى " وصادف أن صار هذا النوع من الحفر صفة مميزة للطبعة الحديثة لسنوات لاحقه ورحل ياماموتو الى باريس سنة ١٩١٢ و ظل فى أوروبا حتى ١٩١٧ وأنتج خلال هذه الفترة عدداً من الطبعات وعاد الى اليابان مرة أخرى و إندمج فى الحركة النامية للطباعة الحديثة .

و كان مثلاً للحبوية و كان من المشكوك فيه بدون مجهوداته أن تتمكن حركة الطباعة الحديثة من الوصول الى ما هى عليه من حيوية .

وتطورت بقيادته هذه الحركة فى خطى سريعة بعد أن دعمها الكثير من الشباب الذين كان على رأسهم كوشير أونتشى KOSHIRO ONCHI سنة (١٩٨١ - ١٩٥٥) - يونيشى هيراتسوكا UNICHI HIRATSUKA المولود سنة ١٨٩٥ .

واللذان يمثلان طرفا النقيض فى التعبير الفنى للطبعة الحديثة فالأول متطرف والآخو متحفظ فى إتجاهه الفنى .

وقد بدأ " أونتشى " فى عمل طبعاته الفريدة وعمره إثنان وعشرين عاماً والتى نشرت فى مجلة " تشو كوباي " TSUKUBAI المخصصة لنشر الطبعات والمقطوعات الشعرية . وكانت طبعات أونتشى تجريدية تدرب فى صناعتها على تجارب جزئية تهدف الى خلق إمتاع و طرفة لا يمكن الحصول عليهما بأى مادة أخرى . وكان ينفر من الأوكيويا التقليدية سواء فى طريقه معالجتهم لمسطحاتهم الخشبية أو فى موضوعات صورهم .

وقد أستعمل فى تحضير مسطحاته الخشبية تنوعاً عريضاً لخامات لم يكن ليحلم باستعمالها أى إنسان قبله مثل : الورق المشمع ، الكرّتون ، الخيوط ، الفحم ، زعانف السمك و نعال الكاوتشوك أو ما شابه ذلك .

وإذا ما كان أوننتشى قد ثار على الطباعة التقليدية للخشب فإن هيراتسوكا HIRATSUKA على العكس منه تماماً إذ تعلم أولاً التصوير الزيتى على يدى كاكوتاي ايشو KAKUTEI ISHU الذى كان عضواً فى جماعة " هوسن " HOSUN والزعيم الفكرى لحركتها .

وأدى ذلك به الى دراسة الحفر فبدأ فى إنتاج طبعات بالأسود والأبيض كما تأثر الى حد ما بطريقة الأوكيويوا فى مراحلها الأولى .

وقد بذل كل منهما نشاط ملحوظاً فى تعليم جيل الفنانين الناهض بعملية الطباعة وألف هيراتسوكا كتاباً فى طريقة الطباعة الخشبية سنة ١٩٢٨ ثم عين مؤخراً رئيساً لقسم الطباعة فى أكاديمية الفنون الحكومية .

فى حين أن أوننتشى إشتغل بأعمال الدعاية فى المجلات الفنية الخاصة ولقد تعلم معظم الفنانين العاملين الآن فى هذا الميدان الأداء بشكل مباشر أو غير مباشر على يدى أحدهما أو كلاهما . وعلى سبيل المثال درس على يدى " هيراتسوكا " " الفنان " شيكوموناكاتا MUNAKATA الذى نال الجائزة الأولى فى معرض بينالى فينيسيا الدولى سنة ١٩٥٦ كما أن " جن ياماجوتشى " GEN YAMAGUCHI الذى نال الجائزة الأولى فى معرض LUGANO الدولى للطباعة الملونة سنة ١٩٥٨ درس على يدى " أوننتشى " .

وحوالى سنة ١٩١٩ أنشأت جماعة فناني اليابان للطباعة الإبتكارية تحت إشراف كل من : " كاناي ياماموتو " KANAE YAMAMOTO و " بوشيرو ناجاسى " YOSHIRO NAGASE و " كوشيرو أوننتشى " KOSHIRO ONCHI وفى يناير سنة ١٩١٩ أقامت هذه الجماعة معرضها الأول فى طوكيو وبعد ذلك فى أوزاكا حيث عرضت فيه أعمال خمسة وعشرين فناناً .

وفى سنة ١٩٣١ إتحد معظم العاملين بالطباعة فى اليابان بهدف تطوير الطباعة الحديثة ودفعها الى الأمام تحت إسم (جماعة الطبعة الحديثة) التى قامت بتنظيم المعارض السنوية منذ إنشائها فيما عدا عام ١٩٤٥ .

وتسمى طبعتهم هذه " بالهاتجا " HANGA أى الصورة المنفذة بإستعمال سطوح طباعية مختلفة دون قيد على الخامات المستعملة ، فتضمنت الإتشنج والليتوجراف و الإستنسل بالإضافة الى الخشب .

كما أن الفنانين الجدد يستعملون أى نوع من الخامات التى يعتبرونها مناسبة للحصول على التأثيرات المطلوبة .

وفى هذا المجال أدلى "أونتشى" بالأمثلة كبعض خامات مثل الورق الخيوط وأوراق الشجر ، وقطع من الأخشاب التى شاع إستعمالها الآن فى عمل الطبعة وتختلف الطريقة تبعاً لشخصية الفنان ، بل وأكثر من ذلك تختلف فى الطبقات التى يعملها نفس الفنان .

وقد إعتبر الفنانون (الهاتجا) مادة ملهمة للإبداع الفنى ، كما أعتبروا أن المقدرة على إنتاج نسخ متعددة لشكل واحد من الأمور ذات الأهمية الثانوية و بذلك وإطلاقاً من وجهة النظر هذه ، أصبحت المشكلة لا تتعلق بالسيطرة على المهارة اليدوية وحدها والتى لا تزيد عن كونها نوع من التدريب . بل التعرف على التأثيرات الناتجة عن التقنيات المختلفة وهذا ما سوف يتعرض له البحث فى حينه بالتفصيل. كما سمو أعمالهم بالإبتكارية حتى لا يعتبروا إستنساخيون رغم أن الإستنساخ مرحلة لا بد من تطبيقها الى حد ما فى عملية الطباعة "الأوكيويو" التى إستوعبتها الحركة الحديثة بالرغم من أنها تعاملت معها من وجهة نظر جديدة .

ولا ننسى فى هذا الشأن أن الفنانين الذين سموا بالتقليديين الحديثين قد كونوا جماعة منفصلة عن الحركة الطباعية الحديثة و طوروا أدائهم الخاص بهم وإستعملوا أنواعاً من التأثيرات التى يعتبرها طبايعا "الأوكيويو" التقليديين من التأثيرات المضللة .

ولكن فنانون أمثال " هيروشى يوشيدا " ، " هاسومى كاواسي " ، أستغلوا هذا التأثيرات فى إثراء الأداء وتنوعه .

وتبعاً لذلك تبنى فنانون آخرون هذه الطرق الجديدة فى الطبعة الحديثة وفى هذا المجال لا تزال " الأوكيويو " تحتوى على إمكانيات عظيمة تزود بها التقدم التقنى ^١.

تطورات طباعة الخشب فى الغرب

١_ الطبعة الأولى على الخشب

بدأت صناعة الورق فى فرنسا وألمانيا فى نهاية القرن الرابع عشر فى الإنتشار بعد أن إنتقلت هذه الصناعة الى أسبانيا من الشرق الأقصى فى بداية القرن الحادى عشر ، حينئذ بدأ التطور الفعلى لفن الحفر على الخشب فى الغرب .

ويحتمل أن تكون المطبوعة البدائية (المسيح قبل الصلب) و الموجودة فى المتحف البريطانى قد نفذت حوالى سنة (١٤٠٠) أو بعد ذلك بحوالى (٢٥ عاماً) قبل طباعة الحفر الخطى . LINE ENGRAVING الأولى على المعدن ، وقد كانت الخطوط الخارجية لهذه المطبوعات سميكة وبها بعض الظلال أو خالية منها إلا أنها تتم عن تبسيط عظيم فى التصميم يذكركنا بالأشكال المنفذة بالزجاج المعشق وأحياناً ما تبدو أكثر قرباً للذوق الحديث فى الفن أكثر من المطبوعات التى أنتجت فى القرن التالى لهذه الفترة .

" وكانت سنة (١٤٢٣) أول تاريخ يمكن الوثوق بصحته والذى تمت فيها أول عملية فى الحفر على الخشب .

كما أنه ليس من المؤكد تماماً أنه قد تم فى هذا العام حفر القطعة الألمانية الأصل الموجودة فى مكتبة جون ريلاند بماتشستر .

وعلى أى حال هناك أمثلة عديدة غير مؤرخة يبدو أن أسلوبها أكثر قدماً الى حد ما ، ولقد أدى الولاء للوطن الى النزاع بين الطلاب الفرنسيين والألمان حول تحديد موطن المطبوعات الخشبية الأولى .

لكنه من المؤكد أن هذا الفن نما وإنتشر بشكل كبير فى جنوب ألمانيا وخلال الثلاثين عاماً الأولى من القرن الخامس عشر نفذت بعض المطبوعات الخشبية لأغراض دينية فى كل من بلغاريا والنمسا . ويبدو أيضاً أن أوراق اللعب (الكوتشينه) طبعت على الخشب فى نفس هذا التاريخ المبكر مع أنه لا يمكن تاريخ النماذج المتبقية الى الآن قبل سنة (١٤٥٠) " ١

"وإنتقلت البراعة الفائقة فى فن قطع الخشب على شكل خطوط سوداء الى ألمانيا فى عهد " البرشت دورير " ALBRECHT DORER (١٤٧١ - ١٥٢٨)

وتابعه فى النصف الأول من القرن السادس عشر .

ولما كانت هذه الخطوط ذات قيمة خاصة فى هذا الوقت لعمل الرسوم التوضيحية سرعان ما عرف الحفر على الخشب كوسيلة رخيصة الثمن لنشر التعاليم الدينية والأفكار السياسية وسط الجماهير العريضة التى لم يكن يتاح الوصول إليها بدون ذلك و يلاحظ أن مطبوعات " دورير " الدينية (شكل ٢١) وأعمال المتخصصين فى حفر الخشب المشحونه بالتفاصيل تشبه أعمال الريشة التى رسمها الفنانون أنفسهم فوق سطح الخشب قبل حفره .

من الملاحظ أن ما يبدو من التهشيرات المتقاطعة فى طباعات " دورير " الخشبية أنها أكثر تمثيلاً للواقع ، وأهم ما يجذبنا الى أعماله هو وتابعه ليس تعبيره من خلال الوسيط بإحساس خلاق بل رسم الريشة ومهارة الحفار فى إخراجها إذ كان هدف الفنان هو تمثيل الطبيعة مع إهمال زائد لإمكانيات أدوات الحفر والخامة المستعملة - وفى الأراضى الواطئة فى ذلك الحين قام " لوكاس فان لايدن " LUCAS VAN LEYDEN



(شكل ٢١)

من أعمال البرشت دورير (١٤٧١-١٥٢٨) (الهروب من مصر) حفر على الخشب
طباعة بارزة (١٢ × ٨ بوصة)

وأخرون بإنتاج مطبوعات خشبية راقية متأثرين بدورير الى حد ما فى حين عثر
فى شمال إيطاليا على مقطوعات خشبية حفرها " تيتيان " برسومات هامه ،
كما عثر على رسوم أصلية طبعها على الخشب فنانون إيطاليون أمثال:-

"دومينيكو كومبا نيولا" DOMENICO COMPAGNOLA

"جاكوپودى باردارى " JACOPODE BARDARI

وفى ألمانيا إزدهر هذا الفن تحت رعاية الإمبراطور "ماكسيميليان"
MAXIMILIAN الذى شجعه تشجيعاً عظيماً حيث قام " دورير " بتصميم
قوس النصر الخاص بالإمبراطور "ماكسيميليان" TRIUMPHAL ARCH OF
MAXIM ومجموعات من الكتب المرسومة .

٣- إستبدال القطع على الخشب بالحفر على الخشب

" لقد تدهور القطع على الخشب بدرجة كبيرة بعد منتصف القرن السادس عشر
بالنسبة للحفر الخطى ، فيما عدا الطبوعات الجذابة "جان لا يفنس" JAN LIEVENS
وهاندريك جولتزيس" HANDRIK GOLTZIUS فى هولندا خلال القرن السابع
عشر ، و لقد إستمر هذا الوضع الى نهاية القرن الثامن عشر الى أن أعاد الحفار
الإنجليزى " توماس بيوك أوف نيوكاسل " THOMAS BEWICK OF
NEWCASTLS بعث هذا الفن بطريقة جديدة تبدو فى أعماله الممتعه عن الطيور
والحيوانات و الموضوعات الريفية .

وقد صممت معظم المقطوعات الخشبية السابقة بهدف طباعتها على هيئة خطوط
سوداء فوق أرضية بيضاء ، مع تفريغ جانب كبير من سطح الخشب بالسكين فى
إتجاه الألياف ،

وكان من عيوب هذه الطريقة ليونة الخطوط الخشبية البارزة التى تميل الى فقد
حدثها و تهشمها أثناء تكرار عملية الطباعة كما يشاهد فى طبوعات الخشب الأخيرة
فى عهد (دورير) " ١ .

^١ د. ادريس محمود فرج الله- الملمس و اللون فى طباعة الخشب-رسالة ماجستير غير منشورة

" ومنذ عهد " بيوك " وما بعده ، إستعملت عموماً سطوح الخشب المتماسكة الصلبة وحفر الشكل عليها بابره الحفر عكس إتجاه الألياف وكانت تبدو عند طباعتها على هيئة خطوط بيضاء فوق أرضية سوداء .

وقد نال بيوك شعبية كبيرة فى أسلوب الخطوط البيضاء ، التى إتبعها معاصره 'ويليام بلاك' WILLIAM BLAKE فى تنفيذ الرسوم التوضيحية الجميلة الـ THORNTON'S VIRGIL . و لم تمر فترة طويلة فى فرنسا حتى حل حفر الخشب الذى أدخله اليها الحفارون الإنجليز محل الحفر الخطى المعدنى والإتشنج والليتوجراف ، كمادة أكثر شعبية فى تنفيذ رسوم الكتب التوضيحية .

وكان الحفارون الفرنسيون قادرين على تنفيذ الرسوم بسهولة وحيوية لكن هذه المقدرة لم تكن لتجارى دوافع الفنانين ذوى الأساليب الشخصية المميزة . ويستدعى النظر كتاب الرسوم التوضيحية الرومانتيكى بما يضمه من مئات التصميمات الزخرفية المطبوعة على الخشب فى شكل بهيج وسط صفحات الكتاب وكانت هذه الكتب من المجموعات الفاخرة وكتب القراءة والتسلية .

وفى سنة ١٨٣٥ ، ظهرت بوانر هذه الكتب عندما نشر " بولين " PAULIN مجموعة GILBLAS الشهيرة مع حوالى ٨٠٠ مقطوعة خشبية رسمها " جين جيجو " JEAN GIGOUX . وتلى ذلك سلسلة طويلة من الكتب الأنيقة السهلة القراءة .

وتتفوق على هذه المجموعات مجموعة " كورمر " QURMER (سنة ١٨٣٨) (تحفة العصر من PAUL ET VIRGINIE) ومجموعة " بلزاك " BALZAC الـ LES CONTES DROLATIQUES (سنة ١٨٥٥) مع أروع أعمال " دورير " LA GRANDE VILLE DORR (سنة ١٨٤٢) والكتب العديدة التى تذكرنا دائماً بخيال " جراندفيل " GRANDVILLE العجيب الذى عرف بالأب الروحى للسيراليين ، وفى أمريكا حوالى (سنة ١٦٧٠) قام حفار الخشب المعروف " جون فوستر " JOHN FOSTER بعمل أول رسم توضيحي فى كتاب وكذلك أول مقطوعة خشبية وكانت عبارة عن بورتريه " لريتشارد مازر " RICHARD MATHER ولكن مدرسة الحفر الدولية لم تبدأ فى التكوين الا بعد أن بدأ " اليكسندر أندرسون " ALEXANDER ANDERSON فى الحفر على الخشب بتشجيع من " بيوك " (سنة ١٧٩٠) .

وقد برهن الأمريكيون على موهبة طبيعية وقدرات كبيرة تجاه هذه المادة ففى (سنة ١٨٣٨) كان بالولايات المتحدة الأمريكية حوالى عشرون حفاراً متخصصاً فى حفر الخشب تزايد عددهم حتى وصل الى حوالى أربعمئة حفار (سنة ١٨٧٠)
 إن مجلات الرسوم التوضيحية مثل FAMILY , HORPER , MAGAZINE الشهرية والإسبوعية وكتب الرسوم التوضيحية العظيمة التنوع جندت من أجلها مواهب الفنانين الرواد من بينهم :- " ونسلو هومر " WINSLOW HOMER ، و " فيلكس دارلى " FELIX O.C.DARELY ، " جون لوفاراج " JHON LO FARAGE و " توماس موران " THOMAS MORAN ، " هومر مارتن " HOMER MARTIN و " توماس ناست " THOMAS NAST و حفارون أمثال " هنرى هريك " HENRY W. HERRICK و " يليام كروم " WILLIAM CROOME و " لينتون " W.J LINTON هنرى مارش HENRY MARSH وكذلك عدد كبير آخر استغل إبتكارهم وخبرتهم الأدائية فى الحصول على نتائج مذهشة .
 وحوالى (سنة ١٨٧٤) انشاء الفنان الموهوب " تيموثى كول " TIMOTHY COLE المدرسة الحديثة وتكونت جماعة الحفارين الأمريكيين ، وفى (سنة ١٨٨٤) نشر " هاربر " مجلداً يضم أعمال خمسة عشر فناناً منهم توضح طرقهم وأساليبهم التى وصلت الى درجة عالية من المهارة والتى لم تكن حتى الوسائل الميكانيكية التى ظهرت فى ذلك الحين والتى أوشكت أن تحتل مكان الحفر على الخشب كوسيلة إنتاج لم تكن لتجاريهم أو تتفوق عليهم فى دقة الصناعة بالرغم من أن الطرق الفوتوميكانيكية أخرجت طباعة القطع على الخشب والحفر على الخشب من ميدان الإنتاج الكلى الا أن هذا الفن إزدهر فى المجال التعبيرى وأصبحت الطبعة عمل فى قائم بذاته " ١٠

وقد قام "بول جوجان" PAUL GAUGUIN (١٨٤٨ - ١٩٠٣) خلال ثمانية عشر شهراً أثناء وجوده في فرنسا (سنة ١٨٩١) في المدة التي تلت رحلته الأولى الى تاهيتي قام بتنفيذ عشر مقطوعات خشبية يمكن القول عنها أنها بعثت طباعة الخشب من جديد بعد أن حقق " جوجان " في هذه الأعمال إتجاهات جديدة تتسم بالتلقائية والتركيبات المتداخلة ، وقد إستعمل " جوجان " خشب البقس الأروبي وحفره بخطوط دقيقة واضحة ثم عالج مناطق معينة من الشكل بالأزميل في أعماق مختلفة (شكل ٢٢) ، (شكل ٢٣) .

ومن تجديداته في هذا المجال طباعة السطح الواحد بلونين مختلفين مع إنحراف طفيف عن علامات الضبط . وعادة ما كان يضاف اللون بوضع طبقة منه على مساحات معينة من سطح الخشب ثم تطبع أو بتلوين الطبعة نفسها باليد بعد طباعتها



(شكل ٢٢)

من أعمال "بول جوجان" (١٨٤٨ - ١٩٠٣) (نسوة عند النهر) طباعة بارزة حفر على الخشب

يلاحظ بساطة الأداء لتأكيد الشحنة التعبيرية



(شكل ٢٣)

" بول جوجان " (١٨٤٨ — ١٩٠٣)

(قرابين عرفان الجميل) طباعة بارزة - قطع خشب (٨ × ١٣ بوصة)

(١٨٩١-٩٣)

وعندما عاد " جوجان " الى تاهيتي مرة أخرى اضطر الى استعمال أخشاب محلية لذلك تبدو طبعاته الأخيرة أكثر خشونة وأبسط في ملامحها .*

وقد تأثر الفنان النرويجي " إدوار مونش " EDWARD MUNCH بأعمال جوجان (شكل ٢٤) فأستعمل قيم السطح الخشبي في المساحات المسطحة العريضة ذات الملامس والتأكيدات القوية مستعيناً بضربات السكين المميزه والأراميل المقعرة لشحن الشكل بالتعبير القوي .

ومن ذلك يتضح أن الخامه نفسها هي التي تملئ خصائصها التعبيرية . وقد إبتكروا مونش " طريقته الخاصة للطباعة الخشبية الملونة و ذلك بنشر السطوح الخشبية على شكل قطع منفصلة بعد حفرها حتى يمكن تحبير هذه الأجزاء بألوان مختلفة ثم طباعة كل قطعة على حدة . وكان يقطع السطوح الخشبية مع خط الأفق أو خط

(*) H.W. janson-a history of art-thames and hudson new edition 1981
p.p. 624 .

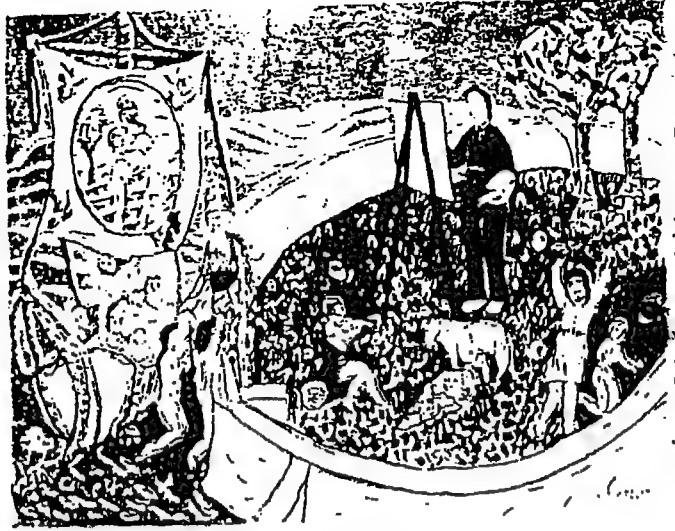
شاطيء البحر أو الخطوط الخارجية للأشخاص مثلاً ثم يفصلها وهكذا كان يوالى طباعة الألوان وأحياناً ما إستعملت هذه الطريقة مع الطبع الخشبى العادى فى تنفيذ الشكل الملون الى أن أستعمل أكثر من سبع مسطحات خشبية فى الطبعة الواحدة وتعتبر هذه التجارب الطباعية ثورة على التقنية السابقة وبداية تبلور ظاهرة الأداء الشخصى وإستخدام اللون للحصول على نسخ طباعية متعددة و منفردة .



(شكل ٢٤)

(القبلية) من أعمال إدوارد مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) قطع على الخشب يبدو بشكل واضح إحترام الفنان للوسيط (السطح الطباعى) من خلال تأكيده لألياف وملمس السطح الخشبى وتحرك أداة القطع فى حيوية ومرونة .

وبعد الحرب العالمية الأولى إنتج " إدجار تيتجات " EDGAR TYTGAT مجموعة كبيرة مطبوعة باللون الأسود و كذلك أمثلة كثيرة ملونة . (شكل ٢٥) وكان يتسم بالتلقائية والبساطة وعدم التكلف كما كان بقطع مسطحاته الخشبية فى حب عميق مثل مناظر الحياة فى BELGUIN ورسوم شخصية لإصدقائه وأطفال البلده بالإضافة الى الأشكال الزخرفية والخيالية . وإستعمل الألوان الرئيسية الثلاث فى أعماله الملونة مع إضافة اللون الأخضر والألوان الثانوية الأخرى كما ترك مساحات عريضة من الورقة البيضاء .



(شكل ٢٥)

(دعوة الى براديس)

من أعمال " إدجار تينجات " - طباعة خشب ملون - (١١ × ٩)

ولم يطبع المسطح الخشبي بهدف استعمال الألوان ومشتقاتها في عمل الطبعة بل كان عبارة عن تأثير خطي يضاف اليه الألوان .

أما " اندريه ديران " ANDRÉ DERAIN فله طريقه خاصة تبدو في طبعته الملونة المعروفة PANTAGRUEL و لقد أمكن بطريقته هذه الحصول على أى سلسلة لونية مطبوعة .

وقد كان " اندريه ديران " يقطع الخطوط البيضاء بالسكين أو الأزميل المقعر ليحدد بها مساحات الألوان أو الدرجات اللونية المختلفة ثم يلونها بفرشاة ناعمة بالألوان الزيتية الممزوجة بزيت الكتان المغلى و أمكن بهذه الطريقة الحصول على أى تدرج لوني و ذلك يمزج المقدار الكافى من الألوان مقدماً بحيث تكون الألوان كلها متعادلة القوام لضمان الحصول على نتيجة موحدة بالنسبة للمجموعة المطبوعة .

إن نتائج " اندريه ديران " جميلة وناجحة ولكن طريقته فى الواقع مماثلة للطريقة القديمة التى كانت تطبع فيها خطوط الشكل باللون الأسود ثم تلوّن المساحات باليد أما

فى هذه الحالة فإن الخطوط السوداء إستبدلت بالخطوط البيضاء مع طباعة الألوان من سطح الخشب . وكان عيب هذه الطريقة الوحيدة هو الحدود المفروضة بإستعمال الخطوط البيضاء بين مساحات الألوان (شكل ٢٦) .



(شكل ٢٦)

أندريه ديران - طباعة خشب ملون - PANTAGRUEL

ولقد إستعمل التعبيريون فى القرن العشرين مادة القطع على الخشب متأثرين "بمونش" مع تفهم عظيم لمصادر التعبير المناسبة بذكاء وحذر حتى أن كثيراً من الطببعات التى نفذها كل من "أرنست لودفيج" ERNST LUDWIG

و"كرشـنر" KRESHNER و "إميل نولد" EMILE NOLDE

و "كريستيان رولفز" CHRISTIAN ROHLFS وغيرهما (شكل ٢٧ ، ٢٨)

تشير الى عودة نحو قيم الخشب الأساسية كوسيط طباعى وهى القيمة العالية للتقاليد القديمة وكانت إتجاهاتهم تتوافق مع الحركات التعبيرية العظيمة فى أشكال الفن كله منذ نهاية القرن التاسع عشر ومثلما حدث بالنسبة للتصوير قامت أيضاً جماعة

الحفر وبصورة دائمة لتزيد من روعة هذه المادة بوسائل أكثر حساسية وأكثر تعبيراً
 " . وهذا ما سوف يتعرض له البحث بالتفصيل فى الباب الثالث عند دراسة
 وعرض نماذج من الأعمال الفنية للطباعة الملونة فى القرن العشرين .



(شكل ٢٧)

صورة شخصية للفنان وزوجته من
 أعمال أرنست لودفينج كرشنر (قطع
 على الخشب . . . تتسم أعمال التعبير
 بين الألمان بالعنف و الجراه فى معالجة
 الشكل و ضربات القطع الصريحة
 المميزة . . . التى أعادت لفن القطع
 الخشبى أصالته .



(شكل ٢٨)

(قارب الصيد) من أعمال
 " إميل نولد " (قطع على الخشب)

١ . ادريس محمود فرج الله - الملمس و اللون فى طباعة الخشب - رسالة ماجستير - غير منشورة

الفصل الثاني

تقنيات الطباعة البارزة الملونة

- * خامات طباعة الخشب ***
- * الحفر على الخشب طولي المقطم ***
- * الحفر على الخشب عرضي المقطم ***
- * طرق طباعة الخشب ***
- * الحفر على اللينوليم (lion - cut)**

لكي نتعرف على تقنيات الطباعة البارزة الملونة فلا بد أن ننتبع بداية فنون الحفر والطباعة كطريقة أداء ساهمت بدور فعال في إعادة إنتاج الأعمال الفنية المرسومة في صورة نسخ طباعية . . . لذا يعتبر فن " الحفر " هو شكل من أشكال الصراع مع المادة والخامة . . .

فهو فن البحث والتجريب وعدم الاتقياد لقوالب جاهزة فإذا افتقد الفنان الى روح المغامرة فسوف يتجه الى الاكتفاء بنتائج مضمونة وربما تكون معدة ومعروفه سلفاً وتكون نتيجتها على حساب القيم الفنية الجمالية .

خامات طباعة الخشب

1_المسطحات الخشبية

أ_ الفرق بين تعاريق الخشب وملامسه ومظهره

• غالباً ما يختلط الأمر فى التمييز بين تعاريق الخشب GRAINS وملامسه , TEXTURE ومظهره FIGURE وتدل تعاريق الخشب على اتجاهات اليافه أو التشكيلات الطولية الأخرى بالنسبة للمحور الرأسى للشجرة أو النهايات الطولية لأجزاء الجزع المنفصلة .

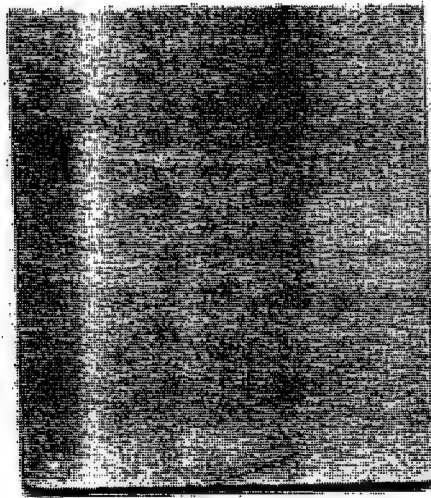
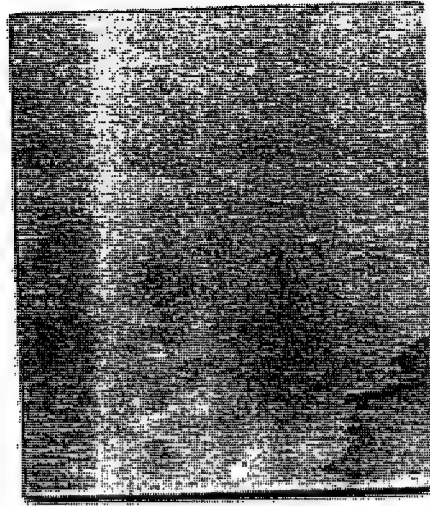
وتختلف أشكال التعاريق ما بين المستقيمة والحلزونية والمتشابكة والمتعوجة أو غير المنتظمة أما الملمس أو النسيج فيدل على تنوع حجم الخلايا التى تتدرج ما بين الناعمة والخشنة أو المستوية وغير المستوية وتمتاز الأخشاب الصغيرة الخلايا بنعومة الملمس مثل خشب (الإسفندان) والأخشاب الكبيرة الخلايا تتميز بخشونة الملمس مثل خشب (البلوط) . وتتقارب أقطار خلايا الأخشاب المستوية الملمس فى حين أن الأخشاب ذات الخلايا المختلفة الأقطار فيكون ملمسها غير مستو .

وشكل الخشب هو الهيئة المكونة لسطح جزع الشجرة أو قشرتها نتيجة لاختلاف تركيباته الملمسية أو اتجاهات تعاريقه أو لون الخشب أو لكل هذه العناصر مجتمعة " ، ١ (شكل ٢٩)

ب_ لون الخشب ورائحته

• يتسبب المزيج المرشح فى جدران الخلايا و تجايفها فى تكوين لون الخشب باستثناء اللباب و قشرته الخارجية حيث يكون فاتح اللون جداً وتوجد كل الألوان التى يمكن تخيلها بين أصناف الأشجار المختلفة ابتداء

^١ إدريس محمود فرج الله " الملمس و اللون فى طباعة الخشب " رسالة ماجستير - غير منشوره - كلية الفنون الجميلة - الإسكندرية - ١٩٧١ م . ص ٣٠



(شكل ٢٩)

نموذج من الأسطح الخشبية التي تستخدم في الحفر وتعرف باسم (الأبلكاج الفنلندي) وتمتاز
بوضوح الألياف والمسام ونعومة السطح ، كذلك الليونة عند الحفر عليها .

" من لون شجرة عيد الميلاد القريب من الأبيض الى خشب (الأبنوس) الكهرماني الأسود و يتغير لون الأخشاب عندما تتعرض للضوء فترة طويلة من الزمن فتميل الأخشاب الفاتحة اللون الى القتامه و العكس بالنسبة للأخشاب السوداء اللون .
وبالرغم من أن معظم الأخشاب لا تمتاز برائحة معينة إلا أن أنواعاً كثيرة منها تتميز بروائح خاصة حتى أطلقت أسماء هذه الروائح عليها ومن بين هذه الأنواع ذات الروائح السارة النفاذة خشب (الأرز) وأخشاب (الورود) و (الساسافراس) " SASSAFRAS " نبات الفسار الأمريكي " بينما أخشاب " الداهوما " وخشب (الشربين) الجبلي فتتميز بروائح غير سارة .

ج _ اختيار الأخشاب للطباعة

يتوقف اختيار الخشب على مدى ملاءمته في التعبير من جهة ومن جهة أخرى صلاحيته للاستعمال ومقدار ما يتميز به من ملمس سطحية متنوعة .
وكان خشب (الكرز) من أكثر أنواع الخشب استعمالاً نظراً لأليافه الفاخرة المستوية الملمس و المحكمة الصلابة بالإضافة الى مرونته وسهولة قطعه و هذه الصفات هي التي وضعت في المرتبة الأولى بين الأخشاب المختارة في طرق الطباعة التقليدية به وخاصة UKIYO_E اليابانية .

أما اليوم فلا يجوز إغفال أية نوع من الأخشاب ذات القيمة الفعلية في التعبير ويمكن تقسيم الأخشاب بوجه عام الى مجموعتين :-

١_ مجموعة ناعمة السطح أو ملمسها غير واضح تماماً .

٢_ مجموعة مميزة السطح ذات ملمس سطحي واضح .

وتشتمل الأخشاب الناعمة السطح على الأنواع الصلبة المتماسكة الألياف والمصقولة ويؤخذ الخشب الصلب من الأشجار ذات الأوراق العريضة مثل خشب (البلوط) و (التفاح) و (القسطل) والتي تتساقط أوراقها في الخريف ومن بين الأخشاب خشب (الجميز) و (الإسفندان) و (الزيزفون) ^١ .

^١ المرجع السابق ، ص ٣١

١_ الحفر على الخشب طولي المقطع WOOD CUT

هذه العملية ببساطة عبارة عن تعميق مناطق أو خطوط أو تأثيرات أخرى على سطح الخشب بإسدادات قاطعة خاصة ، ذات أسلحة حادة معينة (شكل ٣٠) ، ونتيجة لهذا القطع يتحدد الشكل بارزاً عما حوله من مساحات تمثل أرضية الشكل .

إن كل لمسة محفورة هي في الواقع خلفية تحيط بهيئة الشكل الأصلي وتتداخل معه بالإضافة الى تنعيم هذه المناطق سواء كانت مناطق الشكل نفسه أو الخلفية من حوله بملامس سطحية مختلفة . . . التأثيرات أو تفرغها تماماً حسبما يترأى لإحساس الفنان .

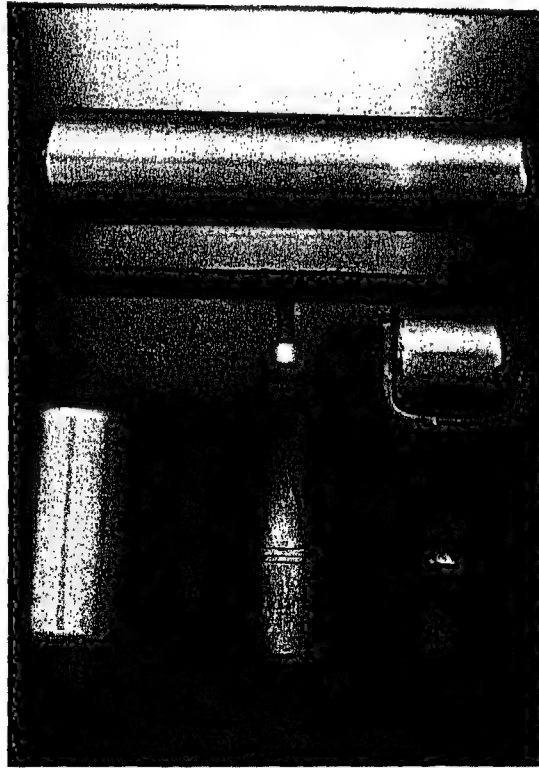
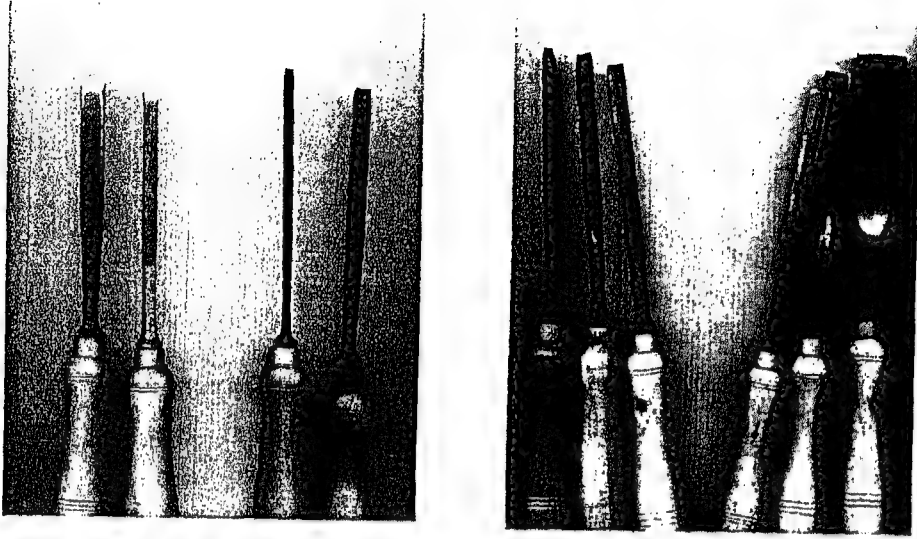
وتجرى الطباعة بوضع الحبر على سطوح الخشب البارزة وفرشه باستعمال اسطوانات التخبير المختلفة (ROLLER) (شكل ٣١) ثم يوضع فرخ من الورق فوق هذا السطح البارز المحبر .

ثم إنزال مكبس ماكينة الطباعة عليهما لإجراء الضغط المناسب ، أو (بالفرك) على ظهر هذه الورقة . وبذلك ينتقل الحبر من هذه السطوح عند تلامسها مباشرة مع سطح ورقة الطباعة حيث تتكون ملامح الشكل وتأثيراته على شكل طبعة . ومن الضروري في طباعة الخشب الملونة وضع خطة يهتدي بها الحفار في عمله أو يستوحى منها الوضع المناسب في التنفيذ^١ .

وتبدأ الخطة بوضع التخطيطات الرئيسية للشكل ومناطق الألوان فإذا ما كان الفنان حريصاً على أن تكون الطبعة في وضعها المماثل للتصميم الأصلي فعليه أن يعكس وضع التصميم عند تخطيطه على سطح .

(شكل ٣٠)

أدوات القطع والحفر على الخشب



(شكل ٣١) اسطوانات التحبير (ROLLER)

الخشيب . ويمكن للفنان أن يرسم هذا التخطيط على ورق شفاف أو أن يشف الشكل بالكربون على كل السطوح المخصصة للألوان المختلفة .

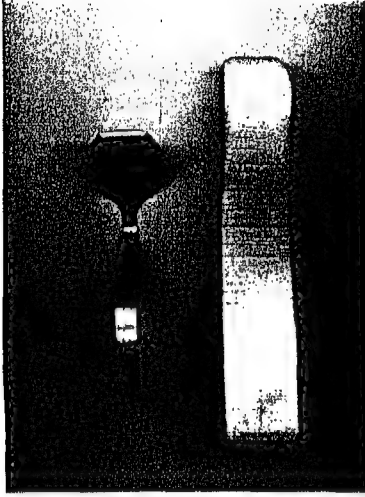
ولابد من أن يشتمل الإعداد على علامات الضبط التي تحفر إحداها بزاوية قائمة فى الركن الأيمن من سطح الخشب بالإضافة الى أخرى مستقيمة على الجهة اليسرى حتى يمكن لكل ورقة يراد طباعتها أن تنزل فى موضعها المحدد تماماً عند طباعة الألوان فى كل مرة يطبع فيها لون جديد - أو أن يبتكر الفنان طريقة تؤدي له نفس الغرض .

ويراعى تنحية علامات الضبط المذكورة عن حدود الشكل المرسوم حتى يمكن ترك هامش من الورق حول الشكل المطبوع بما لا يقل عن نصف بوصة من الجوانب وثلاث أرباع البوصة عند القاعدة ومن الطبيعي أن يجرى العمل فى جو منتظم ومريح بحيث يكون كل شيء فى موضعه المناسب وفى متناول اليد ، مع سهولة الحركة مما يتيح للفنان العمل فى تركيز كامل وكذلك لا بد من توفير الإضاءة المناسبة الموزعة بشكل ملائم حتى يمكن رؤية الألوان المختلفة ودرجاتها فى وضوح تام .

وتبدأ عملية القطع بالتدرب على الطريقة المثلى لمسك أداة الحفر (اليد اليمنى تمسك مقبض أداة الحفر لتدفعه وتوجهه وفى وضع مائل حسب درجة وعمق الحفر المطلوب وتوضع أصابع اليد اليسرى قرب نهاية سلاح أداة الحفر لتوقف وتتحكم فى درجة الدفع ٠٠٠ ويجب الحرص بالنسبة للمبتدئين من الإصابة نظراً لحدة سلاح أداة الحفر) . بهذه الطريقة تبدأ عملية القطع بتحديد الفراغان باستعمال أداة الحفر المناسبة تبعاً لاتساع المساحة المعالجة وغرس سلاح أداة الحفر عند حافة الشكل فى وضع مائل عنه .

وكذلك يزداد عمق تفريغ الخلفية كلما ازدادت المساحة التى يراد حفرها اتساعاً ولكي يتم تفريغ المساحات الواسعة بسرعة تستعمل الأزاميل الكبيرة والمطرقة وعندما تكون خطوط الشكل متعامدة على اتجاه الألياف فإنه يمكن تجنب انسلاخ الخشب بزيادة غرس السلاح داخل سطح الخشب وتحديد المساحة بهذه الكيفية ثم تفريغها .

ويجب أن يتدرب حفار الخشب على القطع في اتجاهات مختلفة دون أن يعتمد فقط على تغيير وضع المسطح الخشبي .



(شكل ٣٢)

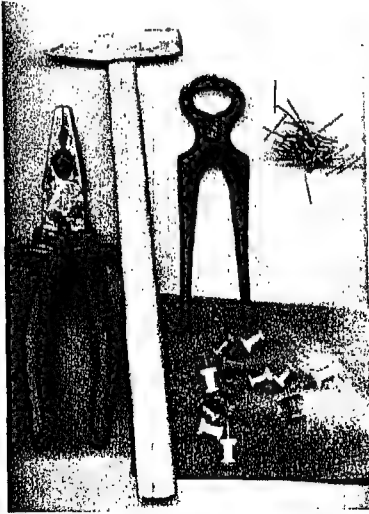
ويمثل بعض الأدوات والعدد الرئيسية الهامة
في طباعة الخشب .

أ - أداة الضغط .

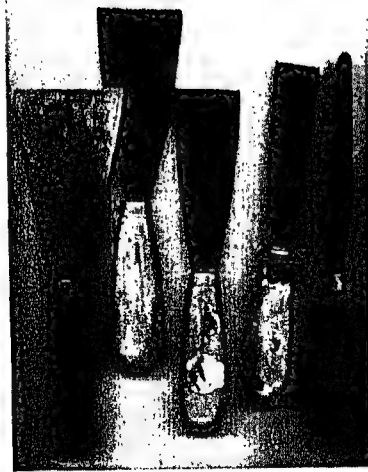
ب - سكاكين المعجون مختلفة المقاسات .

ج - مطرقة خفيفة وكماشة ودبابيس ضغط

(أ)



(ج)



(ب)

ويحتمل مع تطورات العمل أن تفرض تغييرات يراها الفنان ضرورية للشكل أثناء عملية القطع وبعد تقطيع الورق و تنديته بانتظام وبعد مزج المقدار الكافي من الألوان لعمل عدد من الطبقات يحبر سطح الخشب الممثل لون الأول ويوضع فروخ الورق فوقه في الموضع المحدد ويجرى الضغط ونكرر نفس العملية بالنسبة للسطح الخشبي المحفور الملون باللون الثاني والثالث الخ ٠٠ الى أن تنتهي طباعة كل الألوان المقررة وبذلك تكتمل الطبعة في شكلها النهائي .

ولا ننسى في هذا المجال دور الطباعة التجريبية المأخوذة عن المسطحات المختلفة لأنها توحى دائماً بما يمكن إضافته الى قيمة الطبعة الجمالية من تعديلات في الألوان أو الملامس والخطوط أو توحى بالأفكار الجديدة المبتكرة ، وفي هذا الإطار العام يضع الفنان خطته ويجري تجاربه وأبحاثه المتطورة ولا ننسى أيضاً أن لكل تصميم مشاكله في الحفر والطباعة وفي طريقة تنفيذه المناسبة وتضيف الخبرة والتجربة باستمرار الكثير من المعلومات والإضافات والحلول الحية المناسبة للشكل .

٣_ الحفر على الخشب عرضي المقطع WOOD ENGRAVING

" الحفر على الخشب يتضمن استعمال أبره الحفر وهي نفس أداة الحفر التي تستعمل في الحفر على المعدن و يسمح الخشب المستعرض القطع لأداه الحفر أو الأزميل أو أي أشكال مختلفة منها بالتحرك في اتجاهات متنوعة دون أن يتخلف عن استعمالها أية إنسلاخات .

إن الصفة المميزة لهذا النوع من الحفر هي الخط الأبيض فالحفر على الخشب مثل الرسم بلون أبيض فوق أرضية سوداء وبالإضافة الى أن الخط الأسود يمكن الاستفادة من استعماله بالاشتراك مع الخطوط البيضاء في سبيل التنوع والحصول على التدرج اللوني إلا أن الخط الأبيض وحده هو الذي يكسب أداء الحفر على الخشب صفته المميزة المترابطة ويبدأ العمل بوضع التصميم فوق سطح من خشب (البقس) الذي يعتبر أنسب أنواع الخشب لمثل هذا النوع من الحفر وذلك بتخطيط التكوين بالقلم الرصاص مع مراعاة أن الطبعة تكون معكوسة إذا ما أنزل الرسم في وضعه الصحيح على السطح لذلك يمكن عكس

وضعه وشغله بالكربون ٠ ويفضل وضع التصميم بالحبر الصيني حتى لا يختفي الرسم عند عمل البروفات إذا ما كان الفنان يرى ضرورة لذلك ٠

ويجب عدم إستعمال التخطيطات الأولية بشكل نهائي محدد من أجل الانطلاق في التعبير وحتى لا يكون هناك إغراء لتتبع الخطوط المرشومة بآلة الحفر، وعندما نرسم الخطوط الرئيسية بالحبر الصيني توضع غلالة من حبر (البروفات) على سطح الخشب بواسطة ROLLER ثم يمسح السطح مخلفاً درجة ظلية قائمة فوق سطح الخشب يمكن من خلالها رؤية خطوط الحفر في وضوح ٠

وكذلك يمكن رؤية الخطوط المحفورة ببيضاء على سطح الخشب مما يعطى إحساس العمل باللون الأبيض فوق أرضية سوداء وتستعمل فى الحفر على الخشب أداة الحفر المستعملة فى الحفر الخطى المعدنية مع انحراف السن بزاوية ٣٠ درجة حتى تكون الخطوط الرقيقة كافية العمق ويفضل إستعمال إبره الحفر المعنية القطاع لهذا الغرض وتستعمل أدائه الحفر فى تنوع عرض الخطوط ٠ فكلما دفعت أداة الحفر بعمق داخل سطح الخشب كلما ازداد عرض الخط المحفور ٠٠٠ وهذا يعنى أن الخط يمكنه التعبير عن الأجسام المختلفة

ويسهل حفر الأقواس باستعمال آلة (SPITSTICKER) أكثر من أداة الحفر التى تحفر أقواساً متقطعة ٠ وهذه الأداة مسطحة القطاع عند قمته يتقوس جانبها نحو القاعدة ويمكن استعمالها مع أداة الحفر أثناء العمل ٠ أما أداة التدرج (TINT TOO) فتستعمل فى وضع الدرجات الظلية المختلفة وقد استعملها الحفرون القدامى اللذين تخصصوا فى عمل سلسلة من الخطوط المستقيمة المستوية التى تحول المسطح الأسود الى درجة ظلية متوسطة مستوية وتصنع بأحجام مختلفة السمك وهى من الأدوات القليلة الحساسة لأن خطوطها ذات عرض واحد ولكن يمكن إشراكها فى العمل مع الأدوات الأخرى فى تنوع خطوط الـ (SCOUPEERS) وتستعمل فى تفريغ المساحات البيضاء ويفيد فى ذلك الأنواع المستديرة والمسطحة منها ويفيد الأرميل المسطح أيضاً فى تجريح سطح المساحة السوداء على هيئة تهشيرات متقاطعة رقيقة تتدرج ما بين الأسود والأبيض فى تسلسلات عريضة " ١ ٠

وتستعمل بعض الأدوات الأخرى مثل الـ (BULLSTICKERS) وهى أداة عريضة ذات سنون متعددة يمكن بها حفر خطين أو ثلاثة أو أربعة خطوط أو خمسة فى وقت واحد . ومع أنها تعطى تأثيراً آلياً إلا أنه يمكن استغلالها بنجاح كما أن تأثيرها يشبه كثيراً التصوير الزيتي بفرشاة عريضة ملونة بالأبيض فوق سطح أسود . وعند استعمال هذه الأدوات تقبض اليد اليسرى على سطح الخشب واليد اليمنى تفرس الإله فى السطح وعند عمل الأقواس تتحرك اليد اليمنى الى الأمام فى حين أن اليد اليسرى تدير السطح الخشبي فى حركة سريعة أو بطيئة تحدد ماهية القوس .

ولما كان من الضروري إدارة سطح الخشب بهذه الكيفية فإن معظم الحفارون يفضلون العمل فوق ركيزة عبارة عن مائدة محشوة بالرمل مسطحة و مستديرة كافية الارتفاع أو كتاب سميك .

وإذا ما أمكن حفر أي خط فليس من المهم كيفية تناول أداة الحفر والإمساك بها لان الحفار سوف يعثر على طريقته المناسبة للاستعمال وأفضل الأوضاع لإمساك أداة الحفر هو وضعها راقدة فوق المنضدة ثم تناولها بحيث تكون يدها الخشبية بين راحة اليد، وربما يحس لأول وهلة بالصعوبة ولكن سرعان ما يصبح المسك بها طبيعياً بعد تدريب قصير .

ويجب أن تأتى حركة الحفر من الكتف لأن استعمال الرسغ أو الأصابع يجعل العمل مذبذباً وضعيفاً ولا تستعمل هذه الأدوات فى عمل الخطوط فقط لكنها تعمل أيضاً فى عمل الخدوش والفتحات والنقط والتنوع فى الطول والعرض خلال سطح الخشب ، ويمكن الحصول على النقط الصغيرة البيضاء بمسك إبرة الحفر فى وضع رأسي مع لف وتدوير المسطح الخشبي من حولها ، الأداة لإحداث عمق خلال السطح ثم الخروج بها تدريجياً نحو السطح .

ويجب مراعاة الحرص فى العمل بحيث لا يصل الى درجة الرهبة والخوف أثناء
عملية الحفر والتدريب والخبرة و الممارسة يستطيع الفنان معالجة أو توظيف أي
حفر أو قطع تم بطريق الخطأ أو السهو .

ومن الأمور المحيرة والمستحبة لدى معظم فناني الجرافيك بشكل عام أنه رغم
امتلاكهم زمام المهارة فى الأداء والتقنية العالية إلا أنه يسعى الفنان دائماً الى
اصطياد اللحظة العفوية أثناء مراحل الحفر والطباعة . وهى من الأمور التى
تكسب العمل الفنى مذاقاً خاصاً .

طرق طباعة الخشب

عرفنا أن الطبوعات الخشبية من قديم الزمان كانت تلون باليد بعد أن تطبع باللون الأسود ، أي أن الفنان بعد أن يطبع العمل باللون الأسود أو الرمادي يقوم بتلوينه بيده ، لكي يحصل على التأثير اللوني الذي يريده ، وهذه لم تكن طباعة ملونة حقيقية ، لأن اللون يجب أن يطبع بواسطة سطح طباعي (وبالطريقة المعروفة الآن) .

" وأول من أرسى قواعد الطباعة الخشبية الملونة هو الفنان الياباني الذي يرجع له فضل اكتشافها وتطويرها ومن أهم هؤلاء الرواد في مجال الطباعة باللون : " أوجيودى كابرى " و " أوكيومورا ماساتويو " ويعد " ماساتويو " من أوائل الفنانين اليابانيين اللذين ثبتوا قواعد الطباعة باللونين (الأخضر و الأحمر) المألوفة و المنفذة يدوياً ، وجعل طريقة طباعتها على أسطح منفصلة (كل لون على حده) ثم أخذت تتطور بعد ذلك ، واكتشفت أساليب وطرق جديدة ومتنوعة بواسطة فناني الحفر والطباعة حتى وصلت الى ذروتها في الأعمال اليابانية الملونة التي تعتبر بحق قمة ما وصل إليه الحفر الملون على الخشب وإن كانت الألوان المستعملة عند اليابانيين لها نوعية خاصة وأيضاً الورق المستخدم ، وحتى آلات الضغط والتجبير لها مواصفات خاصة جعلت لفن الطباعة الملونة عندهم سمة مميزة وشهرة عالمية " .^١

وتندرج الطرق المتبعة في الطباعة الخشبية الملونة تحت طريقتين

أساسيتين :-

- الطريقة الأولى : استعمال سطح طباعي خشبي واحد لكل الألوان ،
- الطريقة الثانية : استعمال سطح طباعي خشبي لكل لون على حده .

^١ CATOR PETRDI - GREAT PRINTS OF THE WORLD

الطريقة الأولى : استعمال سطح طباعي خشبي واحد لكل لون (طريقة القالب الهالك)

" وفى هذه الطريقة تطبع كل الألوان من سطح واحد ، ويكون للون هنا تأثير يختلف عنه فى الطريقة الثانية فنجد دسماً سميكاً حين يطبع فوق لون أو ألوان أخرى . كما يتغير خصائص اللون (الكنه ، والقيمة ، والشدة) بعد طباعته فوق ألوان أخرى عما كان عليه اللون قبل الطباعة لذلك يجب أن يكون الحفار ملماً بكل تلك المتغيرات التى تحدث للون بعد الطباعة كذلك يفضل أن يحصل الفنان على عدد من الطباعات بألوان وأحياناً على ورق ملون وذلك قبل أن يشرع فى البدء بالحفر على سطح الخشب وتعد هذه (البروفات) من الأمور إلهامه فى البحث و التجريب من أجل الحصول على قيم جمالية و نسخ طباعية متعددة ومتفردة .

والخطوات المتبعة فى هذه الطريقة هي :-

- (١) ينقل الرسم أو الشكل المراد طباعته على السطح الخشبي المعد للطباعة والمجهز لذلك . من الأصل المرسوم الملون . ويستحسن أن يكون لدينا دليلاً مرسوماً ومنقولاً بدقة فوق ورق شفاف حتى يتسنى لنا الاسترشاد به عند طباعة كل لون .
- (٢) لو أردنا ترك مساحات بيضاء (أو حسب لون الورق المستخدم فى الطباعة) تحدد ثم تزال باستعمال أداة الحفر المناسبة قبل طباعة أي لون ^١ .
- (٣) " نعد أحبار الطباعة ثم نكون اللون الأول بعد أن نطابقه بالأصل المرسوم وأيضاً ببقية الألوان المراد طباعتها . ثم (يفرش) فوق سطح مناسب (قطعة زجاج أو رخام) بواسطة آلة التحبير ROLLER . ثم ننقله بنفس آلة التحبير فوق السطح المعد للطباعة بحيث يكون منتظماً وذلك بتغيير اتجاه حركة أداة الفرش فى جميع الاتجاهات ثم نثبت ورقة الطبع فوقه ونقوم بعمل علامات الضبط وهى بمثابة الدليل لسهولة وضع نفس الورقة مرة أخرى

^١ سعيد حدادية " أثر اللون فى العمل الفني المطبوع " رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة الإسكندرية - علم ١٩٦٩ م ، ص ٢٣ ، ٢٤

على السطح الطباعي عند تغيير اللون الطباعي ولا ننسى أن نضع علامات ضبط خاصة بالسطح الطباعي (الخشب) بعد تثبيتها على لوحة خشب أو المنضدة .
ثم نقوم بطباعته حسب عدد النسخ المطلوبة وبذلك نكون انتهينا من طباعة اللون الأول (شكل - ٣٣ أ ، ب) .

(٤) نزيل المساحات التي طبعت باللون الأول من على السطح الخشبي وذلك بعد تحديدها بدقة من الأصل الذي نسترشد به حتى لا تلتقط الألوان الأخرى التي ستطبع بعد ذلك ثم وبنفس الطريقة نقوم بطباعه اللون الثاني .

(٥) نكرر نفس الشيء بالنسبة للون الثالث ثم اللون الرابع

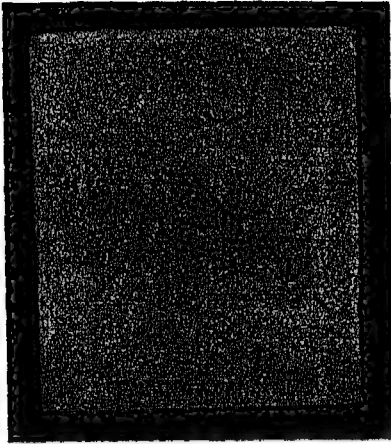
(٦) (شكل ٣٤ - أ ، ب) وهكذا بالنسبة لكل لون حتى ننتهي منها جميعاً .

وعادة ما يكون اللون الأخير ويمثل في هذا النموذج (اللون الخامس) حاوياً لكل التفاصيل المطلوب إظهارها في العمل المطبوع (شكل ٣٥ - أ ، ب) .

ومن الملاحظ بعد طباعة اللون الأول عدم ظهور أية تفصيلات توضح الشكل ، كما تظهر بوضوح تأثير ثمار الخشب ، واللون الأول لا يتغير بعد طباعته لأنه مطبوع فوق مساحة بيضاء وإن كان بعد الانتهاء من طباعة بقية الألوان تتغير درجة تألقه ^١ .

^١ المرجع السابق ص ٢٥

يلاحظ الفرق الواضح فى قيمة اللون الواحد الناتجة عن طباعتها على الورق الأبيض والورق الأسود (شكل ٣٣ - أ ، ب) وكذا باقى الألوان فى (شكل ٣٤ - أ ، ب) .

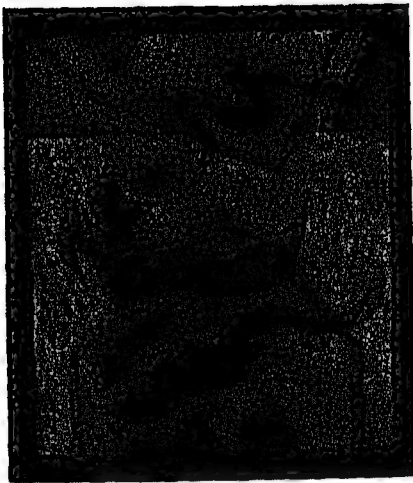


(ب)



(أ)

(شكل ٣٣)



(ب)



(أ)

(شكل ٣٤)

وهناك ظاهرة لا يشعر بها إلا الحفار الذي يقوم بالطباعة . فعند طباعة اللون الأول يكون الجهد المبذول في فرش اللون وعند الضغط - أكبر من الجهد الذي يبذل في اللون الثاني وهكذا .

والسبب في ذلك يرجع الى كبر المساحة المطبوعة باللون الأول من جهة ومن جهة أخرى فإن اللون الأول يقوم (بتشريب) سطح الخشب الجاف ببعض الزيوت الداخلة في تركيبه مما يجعل عملية الطباعة أسهل بعد ذلك . ويجب أن نراعى كمية اللون الموجودة على سطح الخشب ، وأن نعمل على إزالتها حيث تزيد كميتها نتيجة لتراكم اللون في كل طبعة .



(ب)



(أ)

(شكل ٣٥)

وتظهر النتيجة النهائية في هذا النموذج شكل (٣٥ - أ ، ب) الذي يوضح خاصية اللون المطبوع فوق ألوان أخرى نتيجة استخدام قالب طباعي خشبي واحد فقط عند طباعة كل هذه الألوان - كذلك الفرق في قيمة اللون نتيجة الطباعة على ورق أبيض (أ) والطباعة على ورق أسود (ب) .

نستنتج من ذلك :- أن خواص اللون المحددة (الكنة - القيمة - الشدة) تتغير حين يطبع لون فوق لون آخر . كذلك حين نستخدم نفس الألوان عند الطباعة على ورق مختلف اللون وهنا تظهر أهمية معرفتنا لهذه القاعدة إلهامه عند الطباعة الملونة بطريقة القالب الخشبي الواحد .

الطريقة الثانية :

استخدام سطم طباعي خشبي لكل لون على حده

" وفي هذه الطريقة نعد عددا من القوالب الخشبية يساوي عدد الألوان المطلوب طباعتها و اللون هنا يكون له تأثير يختلف بعض الشيء عن الطريقة الأولى لأننا هنا نتحكم في وضع المساحات اللونية بقيمتها الأصلية لأنها لا تطبع فوق بعضها كما يحدث في السابقة إلا إذا أردنا نحن طباعه لون فوق آخر .

و الخطوات المتبعة عند الطباعة هي :-

(١) نقل كل لون على القالب الخاص به وذلك بالإستعانة بالدليل المرسوم بدقه على الورق الشفاف .

(٢) تزال الخطوط و المساحات التي لن تطبع من كل القوالب . فيكون لدينا فسي النهاية عدد من القوالب الخشبية كل قالب يحوى فقط التفاصيل الخاصة باللون المعد له (شكل ٣٦ أ ب - ج د) .

(٣) نثبت القالب الخاص باللون في مكان محدد تماماً على المنضدة التي نقوم بالطباعة فوقها . . . ثم نأتي بالورقة التي ستطبع . . . ثم نثبتها جيداً فوق القالب الخشبي ونقوم بتحديد المكان التي سوف توضع فيه كل مرة وهذه الخطوة مهمة جداً في الطباعة الخشبية الملونة و هناك أكثر من طريقة لعمل ذلك . . . كأن نعمل قطع

على شكل مربع فى جانب أو أكثر من الورق بعيداً عن المساح المطبوعة ثم نخط خطين متقاطعين فى كل جانب فوق القطع هذان الخطان مسجلان على النسخة ومطابقان تماماً للخطين الموجودان على المنضدة ، و بذلك نضمن ونؤكد أن الورقة (النسخة) ستنزل فى كل مرة فوق السطح الخشبي المثبت فى مكانه المحدد من قبل .

(٤) نحضر السطح الخشبي المجهز للون الثاني ثم نثبت فى نفس المكان المحدد للقوالب الخشبية كلها ، ثم نقوم بالتحبير و الطباعة على نفس النسخ المطبوع فوقها اللون الأول . بعد تحبير السطح الخاص باللون الأول نقوم بطباعته على كل النسخ المراد طباعتها بعد أن نقوم بعملية التثبيت والتحديد .

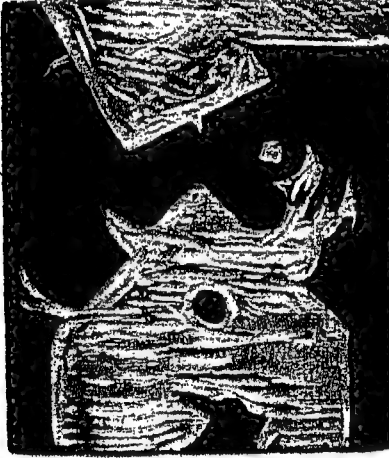
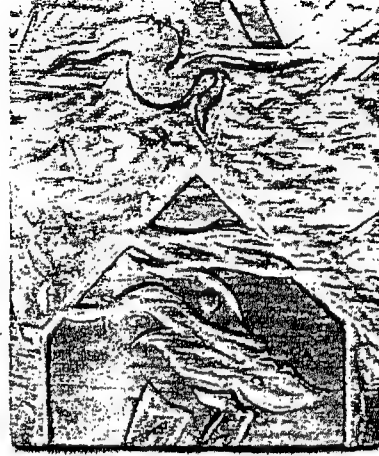
(٥) وبنفس الطريقة نحضر القالب الخاص باللون الثالث وهكذا الى أن تنتهى من طباعة كل الألوان المطلوبة بنفس الدقة المتبعة فى تحديد وضع العلامات على النسخ وفى تحديد القوالب المستخدمة وبذلك نضمن عدم اهتزاز المساحات اللونية المطبوعة بجانب بعضها أو فوق بعضها وإن كان هناك بعض الفنانين يقصدون أفعال هذه الاهتزاز لكي يعطوا تأثيراً للشكل أو المساح المطبوعة .

ويبين (شكل ٣٧) نتيجة طباعة كل لون منفرداً على ورقة خاصة به وفى (شكل ٣٨) نحصل على الشكل النهائي للعمل المكون من أربع ألوان نتيجة طباعة الأربع أسطح طباعيه على ورقة واحدة " ١٠ "

(ب)



(ا)



(د)



(ج)

(شكل ٣٦)

(أ) السطح الطباعي الذي يمثل اللون الأصفر (بعد الحفر)

(ب) السطح الطباعي الذي يمثل اللون الأحمر (بعد الحفر)

(ج) السطح الطباعي الذي يمثل اللون الأخضر (بعد الحفر)

(د) السطح الطباعي الذي يمثل اللون الأسود (بعد الحفر)



(ب)



(ا)



(د)



(ج)

(شكل ٣٧)

يبين هذا الشكل نتيجة طباعة كل لون منفرداً



(شكل ٣٨)

هذا النموذج يبين النتيجة النهائية للشكل الملون المطبوع باستخدام أربع قوالب خشبية
يلاحظ شدة اللون ونقائه الناتج من طباعته على أرضية الورقة البيضاء .

ويمكن الحصول على عمل فني مطبوع بالمزج بين الطريقتين السابقتين فى الأداء بحيث نحصل على علاقات وقيم لونية للشكل من سطح طباعي خشبي ونكمل طباعة الشكل على نفس الورق المطبوع من خلال سطح طباعي خشبي آخر والعبرة هنا بقيمة النتيجة النهائية للطبعة الفنية وما تضيفه الى الشكل والتعبير .

كذلك أصبح من المؤلف الآن مع التقدم التكنولوجي الهائل وتنوع وسائل الاتصال استحداث وسائل طباعية كاملة أو أجزاء منها (طبيعية أو صناعية) فى أعمال كثير من فناني الجرافيك المعاصرين (انظر شكل ٧٦) أو الطباعة على خامات ذات تأثير أو ملمس معين وأحياناً تحضيره " صناعته " وصباغته بمعرفة الفنان . وهذا ما سوف يتعرض له الباحث فى الفصل الثالث من الباب الثالث والخاص بالتجارب العملية للباحث .

الحفر على اللينوليم LINO - CUT

" اللينويوم " عبارة عن نسيج مكسو بطبقة من اللدائن وطريقة الطباعة باستخدام أسطح اللينوليم قريبة جداً فى الروح والأداء من طريقة الطباعة الخشبية . " وتندرج هذه الطريقة تحت " قسم الطباعة البارزة " والتي تستخدم فيها اللدائن لكونها مادة طيبة تساعد الفنان فى القطع فيها بسهولة ويسر كما تريحه كثيراً أثناء الضغط عند الطباعة وحتى أثناء وضع اللون . لذلك أصبح تناول هذه المادة مفضلاً لدى الكثير من الفنانين المعروفين لكونها وسطاً مناسباً يساعدهم فى التعبير السريع عن احساساتهم . كما استخدم هذا النوع من الطباعة أيضاً الفنانين التعبيريين الألمان بوجه عام وجماعة " الفارس الأزرق " على وجه الخصوص (سنة ١٩١١) أمثال " فرانسى مارك " و " كاندنسكى " و " أوجست ماكيه " فبرعوا فيه وعرفوا كيف يتعاملون فأبدعوا كثيراً من الطباعات العظيمة .

وحتى تكون عملياته الطباعة سهلة نقوم بلصق مساحة (اللينوليوم) المعدة للطباعة فوق قالب خشبي بنفس المقاس ، ويكون اللصق باستعمال أي نوع من الغراء أو أي شيء لاصق آخر وبذلك يمكن تثبيت هذه المساح بسهولة وأيضاً حتى لا نجد أي صعوبة عند مزاوله القطع .
وطباعة اللينوليوم تعطى قيمة للون المطبوع مميزة بشكل واضح عن تلك التي نحصل عليها من أي أنواع الطباعات الأخرى .

كذلك ثراء اللون ونصوعه ونقائه . كما تكون له كثافة خاصة فوق الورقة المطبوعة (النسخة) تختلف عن كثافة اللون المطبوع باستخدام القالب الخشبي والسبب في ذلك يرجع الى طبيعة سطح اللينوليم الأملس الناعم ، ونوعية - هذا السطح تختلف عن نوعية السطح الخشبي (مثلاً من حيث عدم قابليته لامتصاص أو تشرب أي كمية من اللون أو حتى بعض الزيوت الداخلة في تركيبه) .

لذلك نجد أن طبقة اللون الموضوعة على سطح اللينوليم بواسطة آلة التعبير تنتقل كلها بمجرد أن نضغط على ظهر الورقة ، الى سطح الورقة (النسخة) فتكون النتيجة أن اللون يبدو بعد الطباعة وكأنه مساحة مصمتة سميكة الى حد ما وأكثر إشراقاً (انظر شكل ٦٣ ، ٧٤) .

لو قارنا بين مساحتين بلون واحد إحداها طباعه من قالب طباعي خشب ، والأخرى باستخدام سطح اللينوليوم ، لنجد الفرق واضحاً ، والنتيجة مختلفة . ولطباعة عمل فني بطريقة الحفر على اللينوليم تستخدم نفس الطريقتين السابقتين ^١ .

الباب الثاني

**دراسة القيم اللونية عند الفنانين اللذين
مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة وأثر ذلك
على فن الجرافيك**

الفصل الأول : دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون

**الفصل الثاني : اثر الأداء الشخصى فى استخدام اللون
للحصول على نسخ متعددة ومتفردة**

الفصل الأول

دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون

لغة الألوان

" إن الشكل فى حقيقة الأمر لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لوناً ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل و بين ما نراه كلون لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال وبين الأشعة الضوئية الساقطة عليه والتي بها نرى الشكل وما اللون إلا المظهر الخارجى للشكل ومع ذلك فإن للون دوراً هاماً يلعبه فى الفن لأن له تأثيراً مباشراً على حواسنا والحق أن التنوع فى المجال اللوني يتمشى مع التنوع فى انفعالاتنا فاللون الأحمر يتمشى مع انفعال الغضب واللون الأصفر يتمشى مع انفعال السرور واللون الأزرق يتمشى مع انفعال الشوق وهكذا وقد يكون هناك تفسير فسيولوجى لهذا التمشي أو التوازي بين الألوان والانفعالات إذ أن عدد الموجات أو الأشعة الضوئية الساقطة على شبكية العين هو الذي يقدر ما نحس به من متعة أو ضيق . . . هذا هو الجانب (الفسيولوجى) للون إلا أن اللون جوانبه السيكلوجية أيضاً وثمة من يفضل ألوانا على ألوان أخرى لأنه يربطها بما يحب أو بما لا يحب بوجه عام " ١ و يذهب (هربرت ريد) فى تعريف العلاقة الجمالية للون فيذكر (نتغلغل بسجيتنا فى طبيعة اللون فنندوق عمقه أو دفئه أو تدرجه أو بمعنى آخر صفاته الموضوعية ثم نمضى الى المطابقة بين هذه الصفات اللونية وبين انفعالاتنا) .

" وهناك ارتباط بين الألوان واللاشعور الخاص بالمتلقى وأيضاً التكوين المزاجي لكل شخص و هذه القيم الترابطية من اللاشعور والمزاج الشخصى لها تأثير قوى على استجابة فرد معين لعمل فني دون غيره بالرغم من بعد هذه القيم الترابطية من القيم الجمالية للون كقيمة مجردة مطلقة فكما أنه يمكننا أن نؤلف من الدرجات الصوتية انسجاماً أو عدم انسجام وفقاً لقوانين معينه فكذلك يمكن أن نؤلف مجموعة من ألوان الطيف إما انسجاماً لونياً أو عدم انسجام . .

١ هربرت ريد " تعريف الفن " ترجمة د . إبراهيم إمام ، د . مصطفى الأرنؤطى ، دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٢ ص ٢٥ ٢٧

وهناك حقيقتين في استخدامنا للون في العمل الفني وهما :-

الأول: أداة التسجيل (العين البشرية) وما يتصل بها من جهاز عصبي يختلف من شخص لآخر .

الثانية: إن للون خصائص بصرية معينة يمكن استخدامها للتعبير عن الفراغ وبذلك يمكن إعطاء الإحساس والإدراك للأشكال ذات الأبعاد الثلاثية وأيضاً هناك ألوان لها صفات البروز على سطح اللوحة مثل الأحمر يعكس الأزرق يبدو غائراً كما تؤثر علاقات الألوان المتجاورة فيما بينها في العديد من الإدراكات المرئية نتيجة لتجاورها ، ، داخل العمل الفني " ^١

^١ د. مصطفى يحيى - القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية - دار المعارف القاهرة ١٩٩٣ -

الصلة الوثيقة بين الشكل و المضمون فى العمل الفني

" إن المعنى الحقيقي لكلمة شكل أو هيئة هو اتخاذ الشكل هيئة معينة وهذا هو معنى الشكل فى الفن فإن الشكل هو الهيئة التى يتخذها العمل الفني ولا فرق فى ذلك بين البناء المعماري أو التمثال أو الصورة أو القصيدة أو المعزوفة فجميع هذه الأشياء تتخذ شكلاً معيناً خاصاً وهذا الشكل هو هيئة العمل الفني غير أن اتخاذ العمل الفني لهذا الشكل إنما يتم عن طريق شخص معين هو من نسميه بالفنان ويتحدث (هيربرت ريد) عن علاقة الشكل الجيد فى الفن و الطبيعة فيقول " وقد نستنتج أنه لا يوجد شكل فى الطبيعة إلا وكان مرجعه الى تفاعل القوى الميكانيكية بدافع من النمو وإن القوتين الطبيعية لا تختلف مهما تنوعت نسب النمو والخامات الأساسية و الوظائف و الاستعمالات فيذكر (دراسى تومسون) القوى التى تحدث الشكل الكروي أو الشكل الأسطواني أو الشكل البيضاوى هي قوى ثابتة لا تتغير بتغير الزمن فشكل بلورة الجليد التى تسقط اليوم هو نفس شكل بلورة الجليد التى سقطت أول مره و نحن مدبنون لهذه القوى لا بالتنوع فحسب بل بما قد تطلق عليه منطق الشكل ومن منطق الشكل ينبثق الانفعال بالجمال كما أن هناك علاقة بين الطبيعة والفن . . . فنلاحظ الشكل الكمثرى أو الانسيابي الموجود فى الطبيعة مثل الأصدا ف والقرون و بذور النبات و الخلايا العضوية فى الحيوان

ويرجع إحساسنا بالجمال بالإحساس اللاشعوري بالطبيعة و بفعل أيضاً تأثير تلك النسبة الذهبية التى يخضع لها نمو النبات و التى نحصل عليها عند تقسيم خط على نحو معين بحيث تكون نسبة الجزء الأقصر الى الجزء الأطول كنسبة الجزء الأطول الى الطول الكلى للخط . . وهو نتيجة لتفاعل القوى الميكانيكية فى الطبيعة مثل (خلايا النحل) .

فالشكل هو الهيكل العام المقام عليه بناء العمل الفني . والمضمون هو المعنى المحتوى داخل الشكل ويدركه المتلقي حينما يرى العمل الفني ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابياً ويتذوقه بحاله تجمع بين الشعور واللاشعوري فى آن واحد فمضمون العمل الفني يدرك من خلال هيئة الشكل " ^١

" والشكل يصبح له معنى لما يحتويه من مضمون . . . وعلى ذلك فلا يمكن فصل الشكل عن المضمون وكلما كان المضمون مرتبطاً بالشكل ازدادت أصالة العمل الفني وارتفعت القيمة التشكيلية المدركة . . . وأيضاً وجدنا أصالة وتميز لشخصية الفنان المنتج للعمل الفني فكما ارتبط المضمون المدرك بالشكل ازدادت الشحنة الإفعالية المنبعثة من العمل الفني فى أصالة معبرة عن شخصية الفنان وبخاصة فى إيصال مضمونه كاملاً للمتلقى فى إدراك وإحساس وتفاعل وانصهار مع تجربته الفنية فى العمل الفني فالشكل ومضمونه التشكيلي مرتبطان لأن الشكل يؤثر فى المضمون والمضمون يؤثر فى الشكل من خلال وحدة وثيقة يدركها المتلقي للعمل الفني فى حالة مقدرته على إدراك مفردات البناء الفني من خلال وحدة التكوين العام للوحة . . . برؤيا إبداعية للفنان المبتكر " ^٢

^١ هربرت ريد - تعريف الفن - ترجمه د. إبراهيم إمام ود. مصطفى الأرنؤوطى - دار النهضة

العربية - القاهرة ١٩٦٢ ص ١١ ، ٢٠ ، ٢١

^٢ د. مصطفى يحيى - القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية - دار المعارف - القاهرة ١٩٩٣ ص ٩٨

تعريف اللون

" كلمة (لون) يطلقها الفنانون التشكيليون وكذا المشتغلون بالصباغة وعمال المطابع و يقصدون بها المواد الصباغية التي يستعملونها لإنتاج التلوين .
أما علماء الطبيعة فيقصدون بكلمة لون : تلك الأشعة الملونة الناتجة عن تحليل الضوء (الطيف الشمسي مثلاً أو غيره من أطيايف لمبات الإضاءة المختلفة) .
ومعنى كلمة " لون " هو ذلك التأثير الفسيولوجي (أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم) الناتج على شبكة العين ، سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون . فهو إذن إحساس وليس له أي وجود خارج الجهاز العصبي للكائنات الحية ^١ وهو بمعنى آخر " هو ذلك الرداء الجميل الذي يكسر سطوح الكائنات فتبدو لنا بمظهرها الخلاب إذ به يمكننا أن نميز الأنواع المختلفة للموجودات لما تعكسه سطوحها لأعيننا من أصباغها المتنوعة " ^٢ .

الخواص الممثلة للون :

" بفحص لون شيء ما بنظرة تحليل وتعمق ، سوف نجد أن هذا اللون يحدده ثلاث خواص أو صفات هي :-

١- الكنه :

(بالفرنسية TEINTE و المرادف له لفظ TONALITE وبالإنجليزية HUE هي تلك الصفة التي بها نميز ونعرف أي لـون عن الآخر والذي نسميه باسمها إنها تترجم بالصفات :- بنفسجي - أزرق - أخضر - أحمر - برتقالي ... أرجواني فإذا وصفنا التفاحة بأنها حمراء ... فكلمة حمراء هو كنهه أو اسم اللون و يمكن أن نغير كنهه أي لون بمزجه بلون آخر ... فإذا تم مزج مادة حمراء بأخرى صفراء فإنه ينتج مادة برتقالية ويعد هذا هو تغير في كنه اللون .

^١ د . يحيى حموده - نظرية اللون - دار المعارف القاهرة ١٩٨١ ص ٩

^٢ د . محمد شحاته الخولي - لغة الأشكال و الألوان ص ٥٢

٣- القيمة :

(بالفرنسية VALEUR وبالإنجليزية VALUE) ويقصد بقيمة اللون أي الدرجة والتي يقصد بها أن اللون فاتح أم غامق بمعنى آخر يمكننا أن نفرق بين الأحمر الفاتح والأحمر الغامق ، ويمكن أن نغير من قيمة اللون بإضافة أسود أو أبيض (وفي حالة الألوان المائية إذا ما أضفنا الماء) إلى اللون فإننا بذلك نغير من قيمته وليس من كنهه وعندما يكون اللون في كامل قوته الطبيعية يطلق عليه لون نقى أو طبيعي أما إذا تغير قوامه أو خفف بالماء فيطلق عليه بالإنجليزية TINT وإذا كان داكناً نطلق عليه SHADE وعليه فيمكن أن تكون ترجمة الاصطلاحين كالآتي :-

قيمة فاتحه من الأزرق ATINDE OF BLUE

قيمة داكنة من الأخضر ASHADE OF GREEN

وإن كلمة TONE بالإنجليزية وبالفرنسية TON تستعمل بوجه عام لتشمل كل الألوان النقية والقيم الفاتحة والقيم الداكنة .

٣- الشدة : (بالفرنسية INTENSITE وبالإنجليزية INTENSITY)

هذه الخاصية توصف أو تميز القوة أو الدسامة أي درجة التشبع SATURATION إننا نجد بعض الألوان قوية دسمة مشبعة وبعضها نجده ضعيفاً ممزوجاً فإذا قبل أن شيئاً ما قوى في اللون فهذا يشير إلى أنه دسم ، نقى ، مشبع . . . كذلك تدلنا خاصية الشدة إلى أنه كيف أن اللون يقترب أو يبتعد من درجة النقاء فيمكن تغيير شدة لون نقى بمزجه بلون آخر يقربه إلى اللون الرمادي كذلك نستطيع أن نغير الشدة بدون أن نغير القيمة أو الكنه وذلك بإضافة رمادي حيادي إلى اللون من نفس قيمته " ١٠

" ويطلق على مجموع الخاصيتين الكنه والقيمة في علم الضوء بالفرنسية CHROMATICITE الضوء أو الجسم ، ويرادفه في علم النفس الفسيولوجي اصطلاح CHROMIE ويمكن تفسير مجموع الخاصيتين

(القيمة و الشدة) بالإستعانة بصفة واحدة عندما يكون لوناً فاتحاً وفي نفس الوقت مشبعاً فيقال عنه لون حي وبالفرنسية vive . و إذا كان لوناً ما فاتحاً وفي الوقت نفسه ممزوجاً بالأبيض أو مضافاً إليه ماء في حالة الألوان المائية فيقال عنه لون شاحب pale (وهو بالطبع قريب من الأبيض)

وإذا كان لون ما (غامقاً) داكناً وفي نفس الوقت مشبعاً فيقال عنه لوناً عميقاً وبالفرنسية PROFONDE .

وأخيراً إذا كان لوناً ما داكناً وفي نفس الوقت ممزوجاً بالأسود فيقال عنه لوناً داكناً وبالفرنسية REPATTUE (وهو بالطبع قريب من اللون الأسود) . وبخلاف تلك الخواص الثلاثة السابقة فإن اللون يمكن أن يتأثر بظروف الرؤية وإن لون جسم ما يمكن أن يتأثر كثيراً بوجود أجسام أخرى في مجال الرؤية وكذا بظروف الإضاءة .

وبخلاف التسميات العلمية للألوان توجد ألفاظ متداولة للون الأصلي ومشتقاته ودرجاته تعرف بالأسماء المستعارة . . . فمثلاً بعض الألوان نشئت اسمها من الأزهار مثل اللون الوردي و البنفسجي ومن الفواكه مثل البرتقالي والليموني والمشمشي ومن أسماء الأماكن مثل الأزرق البحري وأصفر نابولي والأزرق البروسي . . . وألوان أخرى نسبت لبعض الأشخاص مثل PAYN, S GRAY , HOOKER , GREEN , REMBRANDT, S MADDER يقال لسطح ما أنه أبيض إذا ما عكس في جميع الجهات وبدون أي امتصاص كل الإشعاعات المرئية التي يستقبلها كما يقال لسطح ما أنه أسود ، إذا ما امتص تماماً كل الإشعاعات التي يستقبلها .

أما الأسطح الرمادية (أي ذات القيمة المحايدة) فهي التي تعكس بكميات متساوية أو تمتص بكميات متساوية إشعاعات الألوان بجميع أطوال الأمواج على ذلك يقال نظرياً أن كل الأسطح التي ليست كاملة البياض أو كاملة الرمادية أو كاملة السواد يقال عنها أسطحاً ملونة ^١ .

^١ المرجع السابق ص ١١ ، ١٤ ، ١٥

إدراك وحس الألوان :-

برهن العالم (نيوتن) أن الضوء هو أصل اللون فقد أثبت أن الضوء الأبيض يمكن تحليله - بمعنى تشتيته - الى ألوانه الأصلية . وأن هذه الألوان نفسها يمكن تجميعها للحصول على الضوء الأبيض . . . إذن فوجود الضوء توجد الألوان وبالتالي تؤثر طبيعة الضوء على طبيعة الألوان فنجد أن الألوان تختلف في مظهرها تحت ضوء النهار عنه تحت الإضاءة الصناعية كذلك يمكن للعين أن ترى ألوانا لا وجود لها ويمكن التحقق من ذلك بإدارة قرص بنهام BENHAM الأبيض والأسود أو من خلال تجربة العالم هلمهو لنتز HELMHOLTZ وقرصه المشابه . . هذه الأقراص تعطي في ضوء النهار ألواناً تختلف باختلاف سرعة الدوران .

التعريف العلمي للون

" ومن السهل فهم كيف أن شيئاً ما يظهر أحمر اللون أو آخر أخضر إذا عرفنا أن الأسطح عموماً لها قوة تحليل للضوء (الطبيعي و الصناعي) الواقع (الساقط) عليه فكل سطح يمتص بعض الإشعاعات ويعكس الإشعاعات الأخرى في جميع الاتجاهات (بصرف النظر عن لون الضوء الساقط على السطح) . وتكون لون الإشعاعات التي انعكست من هذا السطح تمثل لونه فمثلاً إذا ما ظهر سطحاً ما أحمر اللون ذلك لأنه حلل الضوء الساقط عليه فامتص كل الإشعاعات ما عدا الإشعاعات الحمراء التي عكسها الى أعيننا والتي تقوم العين بدورها بنقلها الى المخ عن طريق مجموعة الألياف العصبية البصرية الخاصة باللون الأحمر وبذلك يتكون الإحساس باللون الأحمر" ^١ .

ميكانيكية إحساس العين بالألوان

" العين تشبه الى حد كبير آلة التصوير الشمسي إلا أنها في شكل كروي حيث ينفذ الضوء الى داخلها بإتسان العين الذي توجد خلفه عدسة تجمع الضوء في بؤرتها التي تقع على غشاء في أعماق العين تسمى (الشبكية) والجزء الملون المحيط بإتسان

^١ المرجع السابق ص ٣٥ ، ٣٦

العين و تسمى (القرنية) وهو غشاء قابل للامتداد والانتقباض ليوسع إنسان العين أوبضيقه حسب كمية الضوء التى تتحملها العين ٠٠٠ و بذلك تتركز عدسة العين على شبكتها كل منظر يقع عليها بنفس الطريقة التى تتركز بها عدسة آلة التصوير المرنيات على اللوح الحساس .

وتجوف العين مبطن بأغشية سوداء تمتص الضوء الذى قد ينعكس بداخلها لما له من التأثير فى وضوح المرنيات ولهذا السبب نجد أن داخل آلة التصوير مبطن بالقماش أو الطلاء الأسود ٠٠٠ إلا أن عين الإنسان ممتلئة بمادة شفافة جيلاتينية تساعد على جعلها دائمة التكور وتحفظ الشبكية فى مكانها وتنقل إحساس هذه المرنيات من الشبكية الى المخ بواسطة أعصاب شعرية دقيقة " ١٠

"ومن أهم النظريات التى بحثت فى " الصلة بين الألوان وتكوين العين نظرية " العالم البريطانى " توماس ينج " THOMAS YOUING " سنة ١٨٠٢ ومضمونها أن الإحساس باللون يتم كما لو كان بالعين ثلاثة مراكز للإحساس غير متساوية الحس لمختلف الإشعاعات اللونية ويفسر " ينج " أن كل عنصر من العناصر المتناهية فى الصغر المكونة لشبكية العين له ثلاث الياف عصبية مخصصة لاستقبال ثلاث احساسات لونية مختلفة :-

المجموعة الأولى :

من هذه الألياف العصبية ذات حساسية بوجه الخصوص بالنسبة لتأثير الموجات الضوئية الطويلة التى تحدث الإحساس الذى نطلق عليه اللون الأحمر .

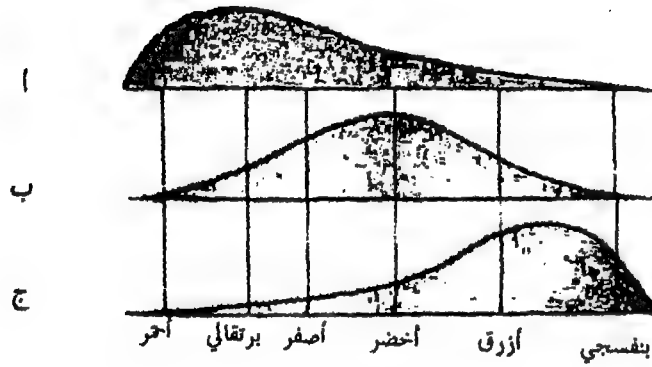
المجموعة الثانية :

حساسيتها بوجه الخصوص لتأثير الموجات المتوسطة الطول التى تحدث الإحساس الذى نطلق عليه اللون الأخضر .

المجموعة الثالثة :

التي تتأثر بنشاط بالموجات القصيرة التى تعطى الإحساس باللون البنفسجي ونتيجة لذلك فإن اللون الأحمر يؤثر بقوة على المجموعة الأولى من هذه الألياف العصبية كما أنه بمقتضى نظرية " ينج " يؤثر كذلك على المجموعتين الأخيرتين وإن كان بقوة أقل . نفس الكلام يقال بالنسبة للألوان الخضراء والألوان البنفسجية فكل

١ د . محمد شحاته الخلوى " لغة الأشكال والألوان " مذكرات ص ٥٢ ، ٥٣



(شكل ٣٩)

المنحنيات البيانية

مزم المواد الملونة :-

" يكون الإحساس الناتج عن مزج مادتين ملونتين هو باقي عمليتي طرح مختلفتين للضوء الذي يضيئهما وما يتبقى هي الإشعاعات التي لم تمتص من كلا اللونين وانعكست الى أعيننا من مزيج هاتين المادتين الملونتين ونستنتج من ذلك أن نتيجة مزج المواد الملونة تتم بالطرح وعليه فبمزج المواد الملونة الأولية (وهي الألوان الابتدائية التي لا يمكن تكوينها بمزج مادتين ملونتين معاً) الثلاث :- الأصفر والأحمر والأزرق (تنتج كل التركيبات اللونية المعروفة) .

فبمزج مادتي التلوين الأصفر والأحمر تنتج مجموعة الألوان البرتقالية .

وبمزج مادتي التلوين الأحمر والأزرق تنتج مجموعة الأرجوانيات والبنفسجيان .

وبمزج مادتي التلوين الأصفر والأزرق تنتج مجموعة الألوان الخضراء وعند مزج مواد التلوين الأولية الثلاث (الأصفر والأحمر والأزرق) فإنه ينتج الأسود بمعنى أنه إذا مزجت مادة ملونة بأخرى فإننا نقرب من الأسود .

وقد نجح العالم " اسحق نيوتن " في الحصول على مزج المواد الملونة بطريقة أخرى هي طريقة الجمع وذلك بالمزج بالتآلف البصري MELANGE OPTIQUE وهي الطريقة أو الأسلوب الذي تعامل به فنانون المدرسة التأثيرية في وضع ألوانهم على لوحاتهم الفنية بمسطحات صغيرة متجاورة وليست متراكبة سواء بصورة نقاط صغيرة أو خطوط رفيعة متقاربة جداً بحيث أنه بالرجوع الى الخلف مسافة تتناسب مع عرض الخطوط أو حجم النقاط فإنه يحدث على شبكية العين مزج بصري للألوان المتجاورة وتختلط ببعضها وتكون لوحة منتظمة .

تباين الألوان و الانسجام اللوني

تباين الألوان

" يعرف التباين بأنه هو التضاد ، فالضوء هو نقيض الظل والأبيض هو نقيض الأسود هذا هو التباين في الدرجة كذلك التباين في كنه اللون يظهر بين الألوان المختلفة إذا ما تجاوزت ، فيحدث تغيراً في مظهرها البصري بدون تغيير تركيبها المادي بالمزج .

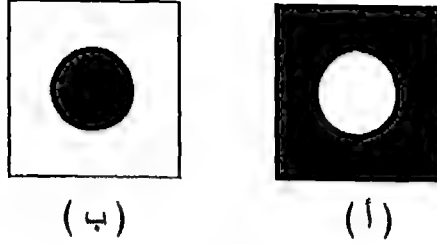
ومن ذلك نجد أن التباين إما أن يكون بالنسبة لدرجة اللون أو كنه اللون أو للاثنتين معاً .

أولاً : _ التباين في درجة الألوان LE CONTRASTE DE TON

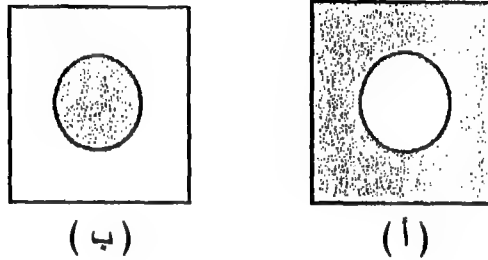
وتعنى بتغير درجة لون بالنسبة لدرجة لون آخر مجاوراً له فالألوان بتجاورها إذا ما اختلفت في الدرجة ، فإن الفاتح منها يظهر أفتح مما عليه في حقيقةً ، والغامق يظهر أغمق فمثلاً مساحة صغيرة بيضاء تظهر أكثر بياضاً على أرضية سوداء عنه على أرضية رمادية كما بشكل (٤٠ _ أ) كما تظهر البقعة السوداء أكثر سواداً على أرضية بيضاء كما بشكل (٤٠ _ ب) (مساحة الرسوم) ونتيجة لهذه التجارب تحدث ظاهرة أخرى وهي ظاهرة الإشعاع للون IRRADIATION فهذه البقعة البيضاء لا تظهر فقط أكثر بياضاً ولكن أكبر في المساحة من نقطه سوداء مساوية لها هندسياً على أرضية بيضاء وتتلخص ظاهرة الإشعاع في انتشار إشعاعات الضوء في جميع الاتجاهات ابتداء من المركز مما يزيد من مساحة البقعة البيضاء ظاهرياً .

كذلك إذا وضعت دالرتان من نفس الرمادي : إحداها على أرضية غامقة كما بشكل (٤١ - أ) والثانية على أرضية فاتحة كما بشكل (٤١ - ب) فإن الدائرة الأولى تظهر أكبر من الثانية^١.

^١ المرجع السابق ص ٨٣



(شكل ٤٠)



(شكل ٤١)

ثانياً :_ التباين في كنة اللون LE CONTRASTE DE TEINTE

" وتختص هذه الظاهرة بتغير كنه لون بالنسبة لكنه لون آخر يجاوره إذا ما تساوى في الدرجة . . . هذا التغير في الكنه يكون أكثر وضوحاً عند خط تجاور اللونين . ثم يأخذ تدريجياً في التلاشي فمثلاً بتجاور الأحمر مع الأخضر نجد الأحمر ظاهرياً يزداد احمراراً كما نجد الأخضر يزداد لرقاً ولمعاناً . . . ونستنتج من ذلك أنه إذا ما تجاور لونان متكاملان أحدهما ساخناً والآخر بارداً فإنه ينتج من التباين أن يزداد الأول سخونة كما يزداد الثاني برودة .

و ترجع هذه الظاهرة الى الحقيقة التالية :

إن تجاور لون مع مكمله فإن ذلك يمنع ميل هذا اللون الى الرمادية ويسمح بالتالي باستمرار رؤيته بشدته الظاهرية الأولى مع اكتسابه شدة تأثير لون الغلالة المكملية للون المجاور وهي من نفس لونه . أما إذا تجاور لونان ساخنان فلنجدهما يبردان

بعضهما البعض فتقل درجة تشبعها إذ أن كل منهما يتأثر بفعل الغلظة باللون البارد المكمل للون الآخر .

فمثلاً بتجاور اللونين الأحمر مع البرتقالي :-

- الأحمر يأخذ أزرقاً ويصبح أكثر أرجوانية .

- والبرتقالي يصبح أكثر اصفراراً .

كذلك بتجاور الأحمر والبنفسجي فيفعل التباين نجس :-

- الأحمر يأخذ أصفر .

- والبنفسجي يصبح أكثر زرقة وأقل تشبعاً .

أما إذا تجاور لونان باردان ، فإنهما يسخنان بعضهما البعض فتقل درجة تشبعهما إذ أن الغلظة باللون المكمل لكل منهما تكون ساخنة .

مثال إذا تجاور الأخضر المائل للزرقة والأزرق البحري فإننا نجد :-

- الأخضر يأخذ أصفر .

- والأزرق البحري يأخذ أرجواني^١ .

التوافق اللوني :-

" هو عكس التباين والمقصود به توافق الألوان مع بعضها حتى لا تكون متنافرة التأثير ولا متباينة القوى ولكي لا تكون الألوان متنافرة يتحتم إتباع ما يأتي :-

أولاً :- طريقة التوافق حيث امتزاج الألوان

١. توافق وإمزاج بين لون أساسي بلون ثانوي مثل الأحمر والبنفسجي .
توافق وإمزاج بين لونين ثانويين مثل الأخضر والبنفسجي أو الأخضر والبرتقالي .

٢. توافق وإمزاج بين لون ثانوي وآخر ثلاثي مثل أخضر وبني أو برتقالي وبني أو رمادي وبنفسجي .

^١ المرجع السابق ص ٨٥ ، ٨٦

ثانياً : طريقة التوافق باستعمال الفلتو (محدد للأرضيات والزخارف)

لإيجاد الانسجام بين مجموعة الألوان المتنافرة سواء كانت الألوان الأساسية المعروفة أو بين لون أساسي وثانوي يمكن أن يتم الانسجام بإدخال لون ثلاثي بسيط يتخلل هذه المجموعة اللونية بطريقة التحديد للأرضيات والزخارف وهذا اللون الوسيط هو اللون البني أو الأسود .

ثالثاً :- " طريق الانسجام والتوافق بتخفيف درجات قوى الألوان المتنافرة الى حد كبير وبذلك يتم التوافق حتى لو كانت الألوان المتنافرة من الألوان الأساسية المعروفة وهي الأحمر والأزرق والأصفر " ^١

" ومن العوامل التي لها تأثيرها الكبير على توافق الألوان " :-

١. التوافق اللوني ليس نتيجة اختيار ألوان فحسب ولكنه عملية تنظيم لهما لإعادة ترتيب الألوان يمكن أن تصبح مقبولة أو منفرة للذوق .
 ٢. إن المساحة كالتنظيم تؤثر أيضا في مظهر اللون وإن توافق مجموعة لونية يمكن أن يفقدها هذا التوافق أو على الأقل يقلل إعجابنا بها لو زادت أو نقصت المساحات المنتشرة عليها ألوانها .
 ٣. إن النسيج TEXTURE " الملمس " ولو أنه ليس خاصية لونية إلا أنه يلعب دورا فعلا في التوافق " ^٢
- مما سبق نستخلص أنه بتجاور الألوان يحدث تباين يسبب تغيرا في مظهرها البصري ربما تفيد منه بعض الألوان فيظهرها أكثر جمالا وأكثر قيمة وربما يضرها فيعطىها مظهرا شاحبا .
- فإذا ما زاد التباين من الشدة أو التشبع الظاهري فإنه في هذه الحالة يكون قد أفاد الألوان أما إذا امتص أو عمل على إنقاص تشبع اللون فإن التباين في هذه الحالة قد يضر بالألوان .

ومن خلال التجارب والخبرة العملية نستطيع أن نلمس الآتي :

أن الألوان الغامقة تظهر ضعيفة على أرضيات بألوان داكنة (ليست مكمله لها) .

^١ د . محمد شحاته الخولى - لغة الأشكال والألوان - مذكرات - ص ٦٣

^٢ د. يحيى حموده - نظرية اللون - دار المعارف - القاهرة ١٩٨١ ص ١١٢

" وأن الألوان الفاتحة على أرضيات فاتحة (ليست مكمله) تظهر أضعف عما إذا كانت الأرضيات بألوان مكمله .

وإن الألوان الحية على أرضيات داكنة من نفس الكنه تسبب في زيادة قتامة لون الأرضيات . . . إن التباين في هذه الحالة يكون أقوى إذا ما كان لون الأرضية لوناً مكملًا .

وإن الألوان الفاتحة على أرضيات فاتحة (ليست مكمله) يمكن أن تقوى كثيراً بإحاطتها بخط رفيع بالأسود (أو بالألوان المكمله) .

وإن الألوان القاتمة على أرضيات قاتمة (ليست مكمله) يمكن أن تقوى إذا ما أحيطت بخط رفيع بالأبيض أو بالألوان فاتحة .

وهكذا توجد بعض اللوحات الناجحة مكونة كلها من ألوان إذا ما أخذت بمفردها نجدها متواضعة ولكن بفعل التباين بين الألوان نجدها تظهر حيه جداً وممتازة كذلك توجد ألوان قوية إذا ما أخذت بمفردها ولكنها موضوعه في اللوحة بطريقة تعطى الناظر مظهر الألوان الكثرة فالتباين في هذه الحالة قد أفسدها وقلل من تأثيرها .

ومن خلال ملاحظة لوحات الفنانين التأثيرين في التصوير الحديث نجد أنهم قد وضعوا العلم في خدمة إحساسهم . فطبقوا بكل جرأة وحكمة قوانين الضوء واللون فبرعوا في اللون واستعملوا قوانين التباين بكل تعقل وحكمه ولم يهابوا كثرة استعمال الألوان فكانوا دائماً متأكدين من انسجامها وتوافقها مع بعضها البعض لمطابقتها لقواعد وقوانين اللون . ووضعوا كل اهتمامهم في التأثير العام للوحة . كما أثبتوا أن خواص الشيء تظهر أقوى بتجاوره مع نقيضه كذلك عرفوا كيف يجدون للخط والشكل و اللون مكملاتها مما يضاعف بذلك التأثير العام .

فنلاحظ في كل تكويناتهم اللونية الاختيار المحكم للون السائد في اللوحة كذلك حاولوا بكل وسيلة تجنب بعض أنواع التباين القوية الغير مستحبة التي تضر وتؤدي جمال الألوان و بالتالي تقلل من قيمة العمل الفني ورفضوا التباينات الشديدة بين الألوان المتجاورة التي تعطى دائماً نتائج نافرة للعين والنفس ، حتى أن رسوماتهم بالأبيض والأسود ظهرت قوية لأنها خضعت لقوانين التباين في الدرجة .

التأثير السيكولوجي للون

" تؤثر الألوان على النفس فتحدث فيها احساسات ... ينتج عنها ذبذبات معينة بعضها يوحى بأفكار تبعث على الراحة و الاطمئنان والأخرى تقلقنا و هكذا نجد أن الألوان تستطيع أن تترك أثراً يهب الفرح و المرح أو الحزن والكآبة ... (ويمكن القول أن تأثيرات الألوان قد تعدت التأثير السيكولوجي على الإنسان الى التأثير الفسيولوجي ... لتدخل في مجالات التطبيقات العلاجية) .
وتقسم التأثيرات السيكولوجية الى تأثيرات مباشرة وأخرى غير مباشرة :

التأثيرات المباشرة :

نتحقق عندما نستطيع أن نظهر شيئاً ما أو نظهر تكويناً عاماً بمظهر المرح أو الحزن أو الخفة أو الثقل ، كذلك عندما نشعر ببرودته أو سخونته .

التأثيرات الثانوية (الغير مباشرة)

فهي تتغير تبعاً للأشخاص ويرجع مصدرها للترابطات العاطفية أو الانطباعات الموضوعية وغير الموضوعية المتولدة تلقائياً من تأثير اللون فاللون البرتقالي مثلاً يحدث عاطفياً الحرارة والدفع و يمثل موضوعياً النار وغروب الشمس التي تشع منها التأثيرات السيكولوجية المعبرة عن التأجيج والاحترام المشتعل وهي أيضاً تلك التأثيرات المحثة المنهضة .
أما الأزرق الفاتح فيذكرنا بالسماء و بالبحر و يوحى لنا سيكولوجياً بالهدوء والسكينة و الراحة " ١٠

الألوان الساخنة (الدافئة) والألوان الباردة

" حقيقة نجدها في معظم اللغات أن الألوان الحمراء و البرتقالية تسمى ألواناً ساخنة أو دافئة وأن الألوان الزرقاء والقريبة منها تسمى ألواناً باردة .
" و ترجع هذه التسمية ربما لأن الألوان الحمراء و البرتقالية هي ألوان النار والدلم ... وكلاهما مصدر للحرارة والدفع . أما الألوان الزرقاء والألوان القريبة

القريبة منها فقد سميت ألوانا باردة ٠٠٠ ربما أيضاً لأن السماء و المياه وكلاهما مصادر برودة نجد ألوانها تميل الى الزرقة ٠

ونتيجة لبعض التجارب العملية التي أجريت للتأكد من أن هناك علاقة فسيولوجية أو سيكولوجية بحسها الإنسان وجد أن الألوان الحمراء والبرتقالية تعطى فعلاً الإحساس بالبرودة ٠٠٠ وقد ذكرت أمثلة صحيحة لمصانع كان يشكو العمال فيها من برودة الصالات المطلية باللون الأبيض أو الأترق المخضر و تغير هذا الإحساس الى العكس عندما تغير لون طلاء الصالات وتحول الى اللون البرتقالي والكريم ٠

و قد حاول بعض الباحثين معرفة ما إذا كان لهذا الإحساس بالحرارة أي تأثير فسيولوجي أو أنه إحساس سيكولوجي محض ، وقد برهنت التجارب أنه لا يوجد بوضوح أي ارتباط بين الإحساس الفسيولوجي بالحرارة و اللون ٠ كذلك أظهرت بعض التجارب أن الإحساس بالبرودة و الحرارة موجود بوضوح ولكنه يستقل عن أي تأثير حراري حقيقي ٠ أي أن التأثيرات الحرارية للألوان هي تأثيرات سيكولوجية فقط وليس لها آثار فسيولوجية ٠

كذلك يمكن التسليم أيضاً بوجه عام بأن الألوان الفاتحة أكثر ديناميكية وأن الألوان الغامقة تبعث فينا ميلاً الى الحزن وهي تميل الى الاستقرار والثبوت (إستاتيكية) كذلك الألوان الساخنة محركه ومنهم ٠٠ في حين أن الألوان الباردة مهددة ومريحة ٠٠ كذلك ثبت أن للألوان وزن بصري يختلف هذا الوزن من لون الى آخر فالأسطح ذات الألوان الباردة الفاتحة تظهر للعين أخف وزناً وأقل أهميه في حين تظهر الألوان الساخنة والقائمة أكثر ثقلًا ١٠

الألوان وخداع النظر

" إن الألوان لها تأثير سيكولوجي يسبب خداع النظر بالنسبة للمساحات والحجوم فالألوان الباردة و على الأخص الزرقاء الفاتحة القيمة تظهر وكأنها ترتد مما تعطى تأثيراً باتساع الحيز ٠٠٠ في حين أن الألوان الساخنة نجدها تتقدم وتعطى تأثيراً بقصر المسافة بينها وبين الرائي وبالتالي يضيق الحيز ويمكن

استغلال هذا التأثير بإحداث خداع للنظر ينتج عنه تكبير أو تصغير ظاهري للأبعاد . . . فمثلاً يمكننا أن نزيد الإحساس باتساع غرفة صغيرة بطلاء حوائطها بالألوان الباردة الفاتحة . . . كما يمكننا جعل الحجرات الكبيرة تبدو أضيق من حقيقتها باستخدام الألوان الدافئة لطلاء حوائطها كذلك لتحسين مظهر صالة ضيقة وطويلة يمكننا دهان حائطها المواجه بلون أغمق من لون الحوائط الجانبية المطلوبة بلون بارد وفتح القيمة .

كذلك يمكن الإحساس بزيادة ارتفاع أسقف الحجرات أو انخفاضه حسب اللون المستعمل والتأثير المطلوب .

نستخلص من ذلك أن تحديد الدور السيكلوجي للألوان يستلزم دراسة عميقة مستفيضة لأن هذه اللغة تخاطب العواطف و النفس بمفاهيم رمزية قديمة قدم الإنسان . وقد حدد عديد من الباحثين الخواص السيكلوجية للألوان من وجهة نظر فردية - هذه الخواص و تأثيراتها يمكن أن تتغير وتعديل تبعاً لارتباطات سابقة عاطفية عديدة من هؤلاء مدام " ليونور كنت " LEONORE KENT في كتابها PAINT POWER قوة تأثير بعض الألوان . . . حيث تقول عن :

اللون الأحمر :

أنه لون النار و الدم و هو يسبب الإحساس بالحرارة وإن إشعاعاته القريبة من منطقة تحت الحمراء في المجموعة الطيفية تتغلغل بعمق في أنسجه جسم الإنسان . إن اللون الأحمر يزيد من الانفعال الثوري و لهذا فإنه يسبب ضغطاً دموياً وتنفساً اعمقاً .

إن اللون الأحمر هو لون الحيوية والحركة فهو ذو تأثير قوى على طباع مزاج الإنسان .

اللون البرتقالي :

لون التوهج و الاحتدام و الاشتعال إنه لون سطوع يوحي بالدفع كما يوحي بالإشارة وقد يكون مهدئ لبعض الأشخاص في حين يراه البعض الآخر مسبباً للتوتر ^١ .

^١ المرجع السابق ص ١٣٦ ، ١٣٧

اللون الأصفر :

" لون ضوء الشمس والمزاج المعتدل والسرور إنه مركز نورانية شد يده في مجموعة ألوان الطيف ، إنه لون محرك منهض للأعصاب .

اللون الأخضر :

لون الطبيعة منعش ورطب مهدئ . يوحى بالراحة لأنه يضيف بعض السكينة على النفس و يسمح للوقت أن يمر سريعاً و يساعد الإنسان على الصبر لذا فقد استعمل في معالجة بعض الأمراض العقلية مثل الهستيريا و تعب الأعصاب .

اللون الأزرق :

هو لون السماء والماء إنه منعش شفاف يوحى بالخفة حالم قادر على خلق أجواء خيالية كذلك يتناقص التوتر العضلي تحت تأثير الضوء الأزرق لذا فهو قادر على تخفيض ضغط الدم و تهدئه نبض القلب و التنفس السريع . . . كما يوحى هذا اللون في المجال العاطفي بالسلام وقد دلت التجارب العملية أنه أكثر الألوان تهدئه للنفس .

اللون الأرجواني :

لون مهدئ أيضا يوحى قليلا بالحزن ومن خواصه أنه رقيق ، رطب ، حالم ، ونظرا لارتفاع تكاليف تحضيره منذ العصور القديمة فقد اختير لونا رامزا ومعبرا عن الأبهة الملكية . . . ولهذا السبب فإنه ما زال يوحى بالفخامة و العظمة . نخلص من هذا العرض الموجز الى أن مجال البحث في سيكولوجية اللون يعد مجالا جديدا يمكن أن يقبل الإضافة كلما تقدمت بحوث علم النفس . . . لأن الأثر السيكولوجي للون يرتبط بالمعرفة الدقيقة لسيكولوجية الإنسان " ١٠

التأثير الفسيولوجي للون

" يتعدى تأثير اللون في بعض الحالات ليصل الى جزء أو مجموعة أجزاء من الجسم فحالات الاضطراب التي تحدث من اللون الأحمر بالنسبة لبعض الأشخاص و التأثير المنبه للون الأصفر و التأثير المسكن الملطف الناتج عن اللون الأخضر ... هي بكل تأكيد تأثيرات فسيولوجية محضة ... وهناك تأثيرات من الصعب تحديدها مثل الإحساس بالحرارة الذي ينتج من اللون الأحمر هو أساساً تأثير فسيولوجي فمع ذلك يترتب عليه نتائج فسيولوجية كذلك التأثير الحسن المعروف للون البرتقالي بالنسبة لعملية الهضم عند الإنسان لا شك أن مرجعه هذا التأثير الفسيولوجي حيث يزيد العصارة المعوية الهاضمة كذلك فقد عرف منذ زمن بعيد تأثير اللون على أجسامنا ويظهر هذا الاختلاف واضحاً بين الشعوب التي تعيش حيث السماء الصافية والشمس الساطعة وبين هؤلاء اللذين يعيشون في بلاد الشمال حيث السماء الرمادية القاتمة كذلك يلجأ الإنسان الى البحر بمياهه الزرقاء أو الى الريف الأخضر لماله من تأثير باعث على الاتزان لقضاء عطلة السنوية حتى يعوض تعب الجسماني والفكري .

وبعكس ذلك نجد أن الأجواء الحمراء حتى بالنسبة للذين يحبون هذا اللون لا تشكل وسطاً مناسباً للهدوء النفسي و يرجع ذلك الى قوه اللون الديناميكية وتأثيره المحرك .

وهناك العديد من الأبحاث التي تم فيها الإستفادة من ظاهرة تأثير الإنسان فسيكولوجيا بالألوان قد طبقت كتأثير علاجي تستجيب له بعض الحالات المرضية .
 " وقد أشار الدكتور " بودولسكى " PODOLOSKY فى كتابه —————
 LE DOCTEUR PRESENER LE COULEUR الى طرق المعالجة باللون و لخص التأثير الفسيولوجي لمختلف الألوان على النحو التالي :-

إن اللون الأخضر :

يمس الجهاز العصبي ... إنه لون مسكن منوم ، فعال في تهدئة حالات سرعة الغضب وفى حالات الأرق و التعب ، فهو يخفض ضغط الدم واستعماله لا يتسبب عنه أي ردود أفعال ضاره .

أما اللون الأزرق :

فهو مضاد للعفونة و يقلل من فعل التقيح ذو تأثير حسن فى علاج بعض أنواع الروماتيزم ، كما أنه فعال فى معالجة مرض السكر ،،،، إن اللون الأزرق مسكن بوجه عام ولو أنه التعرض له بكثرة يسبب بعض الوهن و انحطاط القوى .

اللون البرتقالي :

لون محث محرك يزيد طفيفاً نبضات القلب ، ليس له تأثير على ضغط الدم ولكنه يعطى إحساساً بالراحة و المرح كما يساعد و يسهل حركة الهضم عند الإنسان .

اللون الأصفر :

لون منشط لخلايا الفكر ولذا يستعمل فى طلاء أماكن العمل و فعال فى حالات العجز الذهنى وفى حالات مرض السل إذ أن هذا اللون مضاد لنشاط هذا المرض .

اللون الأحمر :

لون ساخن مثير يزيد حالات الالتهاب كما يزيد من الميل الى الإثارة و الغضب قادر على التوغل داخل أنسجة الجسم كما يزيد من التوتر العضلي و بالتالى يزيد من الضغط الدموي .

اللون البنفسجى :

يؤثر هذا اللون تأثيراً حسناً على القلب و الرئتين ، و الأوعية الدموية ، كما يزيد من مقاومة أنسجة الجسم "

اللون يكشف البعد النفسي

يلعب اللون دورا هاما فى إعطاء الشحنة الإفعالية كذلك أسلوب الأداء وطريقة الحفر على الخشب ومن النماذج التى تؤكد ذلك - تلك الخشونة

المتعمدة فى الأعمال المطبوعة لجماعه " الجسر " لدى كل من " هيكل - كيرشنر- نولد " بقصد إعطاء الإحساس بالجو النفسي العام بعدم صقل تلك الأعمال وترك آثار أدوات القطع عليها حتى توحى بعدم الانتهاء منها أو توحى ببصمة الفنان عليها أو تعطى إحساس باستمرارية زمن مأساة اللوحة برؤيا فلسفية مثل سلسلة أعمال " كيرشنر " عن قصة (بيتر شميل سنة ١٩١٥) ولوحة (أسره سنة ١٩١٧) لإيميل نولد " شكل رقم (٤٢) ولوحة وجه رجل سنة ١٩١٩ وهى حفر خشبي ملون " لإريك هيكل " شكل رقم (٤٣) وله أيضا عمله (القراءة) سنة ١٩١٤ وهو منفذ حفر على الخشب طولي المقطع .



(شكل ٤٢)

إيميل نولد " أسرة " ١٩١٧

حفر على الخشب

Wood cut

• هى جماعة فنية تكونت فى درسدن سنة ١٩٠٥ ومن أبرز مؤسسيها (أرنست لودفيج

كيرشنر إريش هيكل روتلوف) .



(شكل ٤٣)

إريش هيكل "وجه رجل"

١٩١٩

حفر على الخشب ملون

Colored wood cut

الفصل الثاني

**اثر الأداء الشخصى فى استخدام اللون
للحصول على نسخ متعددة ومتفرقة**

"نظر (كروتشه) * الفن فى كتابه " علم الجمال واللغة العامه " بوصفه تعبيراً عن الخيال أو بوصفه " حدثاً أو مشاهدته عقليه " للعلاقات الشكلية القائمة بين موضوعات الواقع وظواهره أى أن الفن لا يمثل إنعكاس هذا الواقع على عقل الفنان ومشاعره بقدر ما يمثل إنعكاس " خيال الفنان وبصيرته على الواقع - وتقوم نظريه (كروتشه) على رفض الارتباط الوثيق بين الفن المعين واصله الإنسانى من ناحية - ونشأته الإجتماعيه من ناحية أخرى ، ، ، ، وحيث أنه من المسلمات أن الفن ظاهرة اجتماعيه وهذه قضية لم بعد هناك من يتشكك فيها كما أن الفن باعتباره جزءاً من النشاط العقلي الذي يمارسه الإنسان إنما يتحدد عن طريق وضع الإنسان العقلي أو " عقليه " وليس هناك شك أيضاً فى هذه " العقلية " إنما تتحدد كنتيجة للمناخ الاجتماعى السائد سواء فى جوانبه الجغرافية أو الإقتصاديه أو السياسيه أو الفكرية .

فالفن يبدأ حينما يحاول الإنسان أن يعيد استثارة " الشعور " معين " وفكرة " معينه فى نفسه ، كان قد سبق له معاناتها فى ظل تأثير الواقع المحيط به ، ثم يحاول التعبير عن هذا الشعور وتلك الفكرة مستخدماً " صوراً " محددة تتشكل وفقاً لمستوى تطور هذا الإنسان العقلي من ناحية ووفقاً للمادة المستخدمة فى التعبير من ناحية أخرى سواء كانت هذه المادة هى جسم الإنسان نفسه فى الرقص أو رموزاً لغويه " كلمات " فى الشعر أو الأدب أو الأصوات فى الموسيقى أو مواد طبيعته " الحجاره " أو الفخار أو الخشب فى الفنون التشكيلية .

إننا لن نستطيع أن نفهم الفن ما لم نتبين الحقيقة القائلة بأن العمل أقدم من الفن وأن الإنسان بشكل عام قد نظر الى الأشياء من وجهة النظر النفعيه ما يضره منها وما يفيده ، ما يخيفه وما يألفه ، ثم لم يحدث الا فيما بعد أن بدأ فى النظر اليها من وجهة النظر الجماليه ثم محاولته للتعبير عن فكرته عنها وشعوره إزاءها ،^١

* "بندو كروتشه" فيلسوف إيطالى — صاحب نظرية هامة فى علم الجمال حيث عرف الفن باعتباره (حداً) .

^١ هيربرت ريد (معنى الفن) ترجمة سامى خشبة — مراجعة مصطفى حبيب — الهيئة العامة للكتاب

" كذلك الحقيقة القائلة بأن الفن ظاهرة اجتماعية نشأت وتطورت في ارتباط وثيق بتطور قوى الإنسان في مواجهة الطبيعة من ناحية وبقدرة الإنسان على تفسير الطبيعة والسيطرة عليها من ناحية أخرى .

ومن الكتابات التي نشرها " هنري ماتيس " في مجلة فرنسية تحت عنوان "ملاحظات مصور" لا يوجد التعبير بالنسبة لى فى العاطفة التى تشع من أحد الوجوه أو التى تتضح بإحدى الإشارات العنيفة وإنما يمكن التعبير فى مجموع بناء صورتى المكان الذى يشغله الأشخاص المساحة الخالية من حولهم العلاقات النسبية ٠٠٠ كل شىء يلعب دوره ٠٠٠ أن التأليف هو من تنظيم العناصر المختلفة التى يستخدمها الفنان بهدف التعبير عن مشاعره وتنظيمها بصورة زخرفية ففي الصورة سيكون كل جزء مستقل مرئياً وسيتخذ ذلك الوضع المعين رئيسياً كان أم ثانوياً الذى يلائمه بأكبر قدر ٠٠٠ وكل شىء لا نفع فيه للصورة ضار بها لهذا السبب نفسه والعمل الفنى يتضمن تناغماً يربط بين كل الأشياء UNE HARMONIE D'ENSEMBLE وهذا يؤدى الى أن كل تفصيلية زائدة عن الحاجة ستشغل مكاناً فى ذهن المتلقى كان من الواجب أن تشغله تفصيله أخرى ضرورية .

ثم يصف ماتيس بعد هذا طريقته فى الرسم :-

" إننى إذا ما رسمت بالترتيب على قماشه رسم بيضاء مساحات من الأزرق بالأخضر بالأحمر فإن كل مساحة من المساحات التى رسمت قبل إنما تفقد من أهميتها مع كل لمسه جديده للريشة ولنفرض أن على أن أصور منظراً داخلياً : إننى أرى أمامى رداء فضفاضاً وهو يعطينى إحساساً باللون الأحمر وهكذا فإتنى أضع اللون الأحمر ما يكفينى وتقوم علاقة معينة بين هذا الأحمر وبين لون القماشة الأبيض وحينما أضع الى جانبه لوناً أخضر ثم أمثل الأرضية باللون الأصفر فستقوم بين هذا الأخضر وذلك الأصفر ولون القماش الأبيض علاقات أخرى ولكن تلك النغمات المتبادله تخفف بعضها البعض فمن الضروري إذن أن تتوازن النغمات والدرجات المختلفه التى أستخدمها بالطريقه التى لا تؤدى الى أن تدمر الواحده منها الأخرى ولكى أتأكد من أن على أن أضع أفكارى ، كلاً فى مكانها من ذلك النظام العام فلسوف تقوم العلاقة بين تلك الدرجات المختلفه بالطريقة التى تبدو بها أنها تتصاعد الى أعلى بدلاً من الهبوط الى أسفل .

ثم تأتى تركيبة جديدة من الألوان - بعد التركيبة الأولى - لكى تؤدى الى تصوير فكرتى كامله فى مجموعها - إننى مضطر الى أن أبادل بين وضعيهما وهكذا ستبدو صورتى كما لو كانت قد تغيرت كلية إذا ما حل الأخضر فيها بعد تعديلات متتالية محل الأحمر وأصبح هو اللون الغالب .

يوضح هذا الكلام - الى درجة كبيرة - كيف يبني تناغم لون معين فوق لوحة الرسم ، ومع ذلك يقدم " ماتيس " توضيحاً أكثر عمقاً ودقه فى نفس المقال ، ، ، فيقول " تتلخص المسألة فى توجيه إنتباه المتلقى بالطريقة التى تؤدى به الى أن يركز ذهنه على الصورة ، ولكنه يفكر فى أى شىء فيما عدا ذلك الموضوع بالذات الذى أردنا أن نصوره ، أن نستوقفه دون أن نقيده ، أن نقوده الى ممارسة التجربة التى عبرت عنها طبيعه الإحساس المعين ليس من الضرورى على المتلقى أن يحلل ، فلسوف يكون هذا تقييداً لإنتباهه لا فكاه منه - كما أنه من المخاطرة أن نقيم تحليلاً عن طريق تبادل للمراكز شامل بصورة كبيرة ، ولقد أصبحت المشكله بالنسبة لنا هى فى المحافظة على إتساع لوحة الرسم و نصاعتها بينما نحاول الاقتراب من درجة التماثل مع الواقع ، والمتلقى يسمح لنفسه - بطريقة مثالية - وبدون أن يعرف - بأن يربط نفسه بنظام الصورة الآلى MECHANISM OF THE PICTURE فعلى المرء أن يحترس من التحركات المفاجئة من جانبها ، حتى من التحركات التى قد لا يلحظها هو :- على المرء أن يخفى ما يصطنعه من الحيل بقدر ما يمكنه " ^١

^١ المرجع السابق ص ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٤

" بعد النشاط الفنى الإبداعى بوجه عام هو تجسيد لأفكار الفنان ودوافعه وتصوراتيه وقيمة واتجاهاته وتراثه الموروث وسمات شخصيته وتفصيلاته كذلك أنماط إدراكه وتفسيراته وهو يعبر عن آماله وطموحاته ممتزجة بطموحات مجتمعه الإنسانى وهناك طرق واتجاهات فنية يتأثر وينهل منها الفنان . . . تؤثر بشكل متفاوت فى الأداء الشخصى له ، وهذه الاتجاهات ومدارسه قديماً وحديثاً قد تفرعت جميعها من ثلاث طرق رئيسية أولها طريق " الواقعية " وهو حين يعرض الفنان العالم كما يتراءى لحواسنا دون إغفال لتفاصيله ودون تزييف له أو مبالغة فيه والطريق الثانى هو " المثالية " التى تبدأ فى أساسها من رؤية واقعية ولكنها تنتقى وترفض مالا يلائمها بصورة واعية متعمدة والطريق الثالث هو طريق " التعبيرية " وهى فن لا يحاول أن يصور أو يشرح حقائق الطبيعة الموضوعية وإنما يرمى الى تجسيد المشاعر الذاتية للفنان .

ومن هذه الطرق و الاتجاهات تفرعت وبرزت ثلاث اتجاهات رئيسية هى:-

الأول : وهو ما يركز على أحاسيس الفنان عن نفسه وعن العالم وهو الاتجاه الذى نجده متمثلاً من خلال المدرستين " التعبيرية والوحشية " .

الثانى : فيتمثل فى الاتجاه التجريدى الذى يهتم بتنظيم العلاقات الشكلية داخل العمل الفنى كما ظهر عند " التكعيبيين " و " التجريديين " بشتى تصنيفاتهم .

الثالث : ويتمثل دوره فى اقتحام مملكة الخيال واستكشاف أعماق المجهول وعالم ما وراء الطبيعة و قد تمثل فى المدرستين "الرمزية " و " السريالية " .

وتجدر الإشارة هنا الى أن هذه العناصر جميعاً " الإحساس والنظام والخيال " هى عناصر موجودة فى كل عمل فنى ، فبدون الخيال سيكون العمل الفنى ضحلاً دون أعماق أو أبعاد ، وإذا لم يكن هناك نظام فسوف ينم العمل الفنى عن فوضى وإذا خلا من الإحساس فسوف يتركنا دون أن يؤثر فى شعورنا وأحاسيسنا و بطبيعة الحال ، فإن كل فنان سوف يهتم بحكم ميوله ومزاجه الفنى وثقافته وببنيته ومدركاته العقلية الحسية ، بواحد من هذه العناصر أو غيرها . . .

بما يتفق مع موضوعية العمل ذاته وقد يعطى له الأهمية والقلبة ، وينهل منه دون الأخرى " ١٠

وهنا تبرز عدة تساؤلات :

" هل التعبير الفني أو التعبير فى الفن يخضع لعامل الرؤية المباشرة ؟
أو بمعنى آخر هل الإدراك البصرى فقط كاف للتعبير الفنى ؟ وما هو دور الرؤية السابقة بما تحتويه وتختزنه من صور وتأثيرات وانطباعات بصرية محفورة فى الذهن والتي لا نستطيع نسيانها بل وتظل تعمل فى مخيلتنا ، كما نستطيع استدعاءها فى أى وقت نشاء حتى ولو كانت هذه الانطباعات البصرية حدثت فى مراحل زمنية بعيدة من حياتنا اليوم .

فليس من الحقيقة أن عملية الإدراك البصرى تتم بما نمتلكه من خصائص للإبصار أى أننا ليس فى قدرتنا أن نرى كل شىء أمامنا ما دامت لنا عيون . . .
فهناك أشياء على الرغم من رؤيتنا لها لا نستطيع تفسيرها أو حتى فهم معناها . .
فإننا نراها ولكن لا نهتم أو ربما لا نفهم كنهها أو محتواها . . . إذا ما الذى يجعلنا ندرك الأشياء ونسلك درباً معيناً ومتفرداً من الأداء أثناء التعبير ؟

هل للثقافة بما تحتويه من تقاليد وعادات ، ودين . . . دور فى تشكيل أو تحديد رؤيتنا للأشياء الأمر الذى يجعلنا ننظر وندرك ما نراه - أم أن البيئة بما تحتويه من تضاريس ومناخ تؤثر فى هذه الرؤية الفنية ؟ فى الواقع أن الثقافة بما تحتويها . . .
تعنى الطريقة الكلية للحياه فى أى مجتمع وهى لا تعنى أو تخص طبقة معينة من الناس دون الأخرى فلا يوجد مجتمع أو فرد يخلو ثقافياً ، والثقافة تشير الى مظاهر عديدة وشتى للحياه " ١١

١ هريبرت ريد معنى الفن ، ترجمة سامر خشبة دار الكاتب العربى للطباعة و النشر القاهرة

١٩٦٨ ص ٢٤٣

٢ | . رتشاردز " مبادئ النقد الأدبى " ترجمة د . مصطفى بدوى ، القاهرة المؤسسة المصرية للتأليف و الطباعة و الترجمة و النشر القاهرة ١٩٦٣ ، ص ٢٠٣ ، ص ٢٠٤

" إنها تحتوى على السلوك والمعتقدات والاتجاهات التى تميز مجموعه من الناس بذاتها على غيرهم كما أن الثقافة سلوك يعلم ويكتسب لكنه لا غريزى وغير مرتبط بحاجات الإنسان الأولية الا أنه يضع المنهج والأسلوب الأمثل للتعامل مع الحاجات والمتطلبات الأولية أى أن الثقافة تضع الطريقة التى يتخذها الفرد كسلوك أمثل بحيث يكون جديراً بالتناقل وعلى هذا فإن تغيير الرؤية البصرية وإدراك الفنان واختلاف المنتج الفنى من فترة الى أخرى و أدائه الشخصى إنما ينبع من تأثير الثقافة السائدة وفلسفة العصر الذى يعيش فيه " .^١

" كما أن للبيئة دورها فى رؤية الفنان ومنتج الفن فهى كما هى منذ آلاف السنين بصفاتها التى أثرت وما زالت تؤثر فى المستقبل وأن الاختلاف فى الأشكال الفنية إنما يرتبط بتأثير البيئة وأن هذه الأشكال المرئية فيما أنتجته كل فترة يبدو مختلفاً الا أنها تنتمى وترتبط كلها بجذور واحدة .

إن الثقافة بما تحتويه من تراث فنى ومخزون من أشكال و نماذج مرئية وملموسة الى جانب ما انحدر من أفكار وتصورات داخل هذه الثقافة فإنها بلا شك تحدد مسار الرؤية لدى الفنان بل إنها تفرض نوعاً معيناً فى الرؤية ومسلك شخصى أثناء أدائه العمل الفنى .

وإذا كانت الرؤية الفنية تعبير عن أفكار وتصورات - والتعبير يختلف كل الاختلاف عن التسجيل ، فالتعبير هو وضع الحقيقة الواقعية فى صورة مغايرة والتسجيل هو وضع الحقيقة الواقعة كما هى .

ومعيار الحكم على التعبير يتمثل فى كونه مختلف عن الأصل بينما معيار الحكم على التسجيل يتمثل فى كونه مطابقاً للأصل و التعبير مهمة الفنان أما التسجيل فهى مهمة رجل التاريخ الذى لا يعنيه سوى تسجيل الحقائق " .^٢

^١ المرجع السابق ص ٢٠٤

^٢ روجيه جارودى - واقعية بلاضفاف - ترجمة حليم طوسون - دار الكاتب العربى لطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٤٧ ، ص ٤٨

" ومن هنا يتضح أن العمل الفني هو تعبير عن الواقع وليس تسجيلاً له وأن هذا التعبير وقوته في التأثير تتضح عندما ينجح الفنان في توظيف أسلوب أدائه الشخصي وتطويعه واختيار الخامة المناسبة لتحقيق هذا الهدف .
ومع الإيمان العميق بالعلم ورسالته تبلورت اتجاهات فنية كثيرة في الحياة كذلك تعددت أساليب ومسالك الأداء الشخصي عند الفنانين الذين مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة بشكل خاص .

وأصبح للحياة نفسها أسلوب جديد ورؤية لم توجد من قبل وهذه أهم سمات العصر الحديث بمعنى أن ازدهار الكشوف العلمية وكثرة الاختراعات الحديثة قد غيرت من وجه الحياة حتى أصبح لها أسلوب جديد للرؤية لا سيما بالنسبة للفنان الذي كان يرى الدنيا من على الأرض وأصبح يراها من فوق الطائرة الآن ، وكان يرى الحياة في ضوء القمر والشمس وأصبح يراها في ضوء الكهرباء وكان لا يرى أشياء كثيرة مما حوله ، وأصبح بفضل الميكروسكوب يرى الكثير والمتعدد منها . وطبيعى أن رؤية جديدة من هذه لا بد أن تعكس فناً وأداءً جديداً - جديداً في أشكاله وفي هيئاته وفي ألوانه وفي كل شيء متصل به سواء كان في الشكل والمضمون فلا بد أن يكون جديداً لأن هناك رؤية جديدة فحسب ، إنما هو كذلك لأن هناك سمة أخرى من سمات العصر الحديث وهي الكشف من خامات جديدة فرضت سلوك وأداء فنى لم توجد من قبل وهذه الخامات الجديدة التي جاءت نتيجة النهضة التكنولوجية الكبيرة قد ساعدت في استنباط أشكال وهيئات فنية جديدة . ولهذا فإن الفن ليس هو الطبيعة وإنما هو الطبيعة معدلة بفعل اندماجها في علاقات تتولد عنها استجابة انفاعلية جديدة " ومهما كان عن الفن من تعريف فإنه محاولة لابتكار أشكال ممتعة ، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال إنما يشبع حينما نكون قادرين على أن نتذوق الوحدة و التناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسنا " ١

١ هيربرت ريد - معنى الفن - ترجمة سامى خشبة - مراجعة مصطفى حبيب - دار الكتاب العربى للطباعة والنشر - القاهرة ١٩٤٩ ص ١٩

لعل من الخصائص التى تبرز الشخصية الفنية ، صفات الابتكار ذاتها والتى يستوجب توافرها بقدر كبير ، حتى يمكن صدق التعبير ومساهمته بما يضيفه من جديد على الرؤية بما لم يكن متوافراً من قبل .

وصفات الابتكار كثيرة ومتعددة و لكنها ليست قواعد مطلقة فلكل فنان أساليبه الابتكارية التى بها يستطيع التعبير كما أن لكل عمل أيضاً الأسلوب المناسب له والفنان وحده هو الذى يحدد بحسه وذكاؤه و يستجيب للمرنيات التى حوله فيدرك من خلال رؤيته علاقات وإمكانات وأبعاد التشكيل والتعبير بالمادة والخامة التى تتناسب مع استجاباته وانفعالاته .

وسرعان ما تتحول تفاعلاته الى خطوط ومساحات وأشكال وألوان ورموز تجمعها الوحدة التى تمثل العمل الفنى الذى يمثل القلب الطيع الذى يفرغ فيه الفنان كل أحاسيسه وانفعالاته .

أولاً : خاصية التجديد

" فالإنسان بطبعه كائنًا حيًا يعيش كل يوم على أساس جانبين أحدهما اعتاد عليه تقليدًا و الثانى يستلهمه من طبيعة الظروف التى يعيش فيها ، فالمجتمع على اتساعه لا يأخذ كيانه إلا من خلال التقاليد التى يتوارثها ويعتبرها مقدمة للسلوك ، يقتدى بها كل عضو فى المجتمع ومن يخرج عليها يعد خارجاً على المجتمع ذاته لكن الشخصية المبتكرة لا ترضى عن المتداول أنها تناضل فى تنقيته وتهذيبه والسمو به ، وإيجاد الحلول المتطورة له والأيسر نفعاً والمتبع لنموغ الفنان المبتكر ، يجد لابتكاراته صدق فى الماضى ولكن أعيدت صياغتها لتناسب مع الحاضر ، لهذا فإن الفنان المعاصر يحتاج الى شخصية لها قدم راسخة فى الماضى ، وأخرى ممتدة نحو الحاضر والمستقبل أى فيها سمات التغيير والتجديد والتطور والتكيف مع الظروف المعاصرة .

على أن الفنان مهما أوتى من قدرات ، لا يصبح خالداً بغير تحميل تعبيره رصيذاً من خبرات السلف الفنية فالفنان حين يعبر بدون هذا الرصيد ، تقتصر تعبيراته على قدراته المعزولة عن إمكانات الحضارات التى أثبتت وجودها فى الماضى والحاضر ، فإمكانات هذا الفرد بدون الإستعانة بدروس منتقاة من خبرات الماضى (السلف) ستؤدى إلى تعبيرات سطحية واهية لا عمق فيها .

إن خبرات السلف تعمق الرؤية لأنها تحمل فى طياتها تجربة الممتازين من الفنانين عبر العصور وهناك قضايا فنية كثيرة تبدو للفنان المعاصر وكأنه أول من يعالجها لكنه بعد عملية تنقيب يمكن تبين أنه ليس حقيقة أول من فعل ذلك فهناك كثيرون ممن سبقوه فى الأجيال الأخرى قد حاولوا محاولات ونجحوا أياً نجاح لذلك ليس من الخير أن يظهر تعبير الفنان المعاصر مقصوراً على إمكانياته الذاتية وحدها فهو يستطيع أن يرث خبرات كثيرة مما خلفه أجداده فيثرى بها خبراته فإن مراجع عديدة أصبحت متاحة فى القرن العشرين وهذه المراجع تمتلئ بصور للإنتاج الفنى فيسرت الدراسة والرؤية وجعلتها فى متناول الأيدى وجعل منها ضرورة يرث منها الفنان النا شئ أهم قيمها التى تعبر عنها ، والتى يود أن يحتفظ بها عبر العصور .

إن الماضى يصقل تعبير الفنان ويكسبه أصول الصنعة الملائمة ويعمق رؤيته فيزوده بحلول نادرة ومع ذلك تظهر مشكلة : كيف يمتص الفنان من هذا التراث كل ما سبق دون أن يفقد شخصيته ويظل محتفظاً بإنتاجه الفريد الذى يهضم فيه خبرات السلف ؟ .

إن تجارب عشوائية كثيرة يمكن أن يصقلها الفنان ويزيدها عمقاً ، إذا تعلم التعمق فى تجارب السلف و يسرها حوله وجعلها تحقق له ما ينبغى دون عناء وهو فى هذه اللحظة لا يأخذ النتائج على علاتها أو على أنها قضايا مسلم بها : لا بد له أن يعيش هذه النتائج و يتفاعل معها ويعيد إخراجها بما يكفل لها رؤية النور الفريد فى ثوبه الجديد الذى أبدعه نتيجة التأمل والفحص ، والمقارنة وتكشف الرؤى الجديدة " .^١

ثانياً : خاصية الارتباط

" ويقصد بهذا الارتباط الصلة الوثيقة بين الفن و الشخصية أى الصلة العضوية بين العمل الفنى وصاحبه وهذا التفاعل ينم عن صراع عاشه الفنان وتأثر به وعكسه بلمساته فى الفن الذى ينتجه لذلك فإن ما يبتكره هو صدى لشخصيته التى تنمو فى محيط البيئة التى يعيشها والبيئة تتغير جمالياً وجغرافياً واجتماعياً وعقائدياً بشكل العادات ، والتقاليد والمفاهيم المنتشرة بها حسب الاتجاهات السائدة فيها والفنان

^١ COLLIER CRAPHAN , FORM , SPACE AND VISION . P.P 185

الفرد الإنسان لا يرى بيئته وهو بمعزل عنها بل يراها من خلال التجارب التي ورثها من تفاعله معها في زمن معين فهو في الحقيقة النبض الذي يعكس صورة الحياة في البيئة ويجسدها و يخلدها في أعماله الفنية ولولا عناء الفنان وثقافته لما خلدت حضارات ولما ظهرت .

فحينما نظر " بيكاسو " و " براك " الى الفن النجرو ، وحينما رأى " هنرى ماتيس " الفنون الإسلامية الشرقية في السجاجيد وفي المخطوطات ، وحينما تأثر " روبرت " بالزجاج المعشق بالرصاص وحينما أستوعب محمود مختار دروساً من فن النحت المصرى القديم ومن " رودان " كل هؤلاء لم يكن ما يشغلهم نقل الماضى وإنما رأوا فيه خيوطاً الى حاضرتهم فاستوعبوا منه الخصائص التى أحيت فنونهم وجعلتها ذات أقدام راسخة .

إن البيئة : هى المؤثر القوى الفعال الذى ينمى الميل الفنى وهذا الميل يتم نموه نتيجة تفاعل العوامل الوراثية مع العوامل البيئية أى يتفاعل الذات مع الموضوع أو العالم الداخلى مع الخارجى هذا التفاعل يتم من خلاله اكتساب الخبرات المتواصلة التى يمكن باستمرار التفاعل أن تنمى الميل المرتقب الذى تظهر سماته مع المشتغل بالفن أكثر مما يظهر مع غيره من المشتغلين بالعلوم الأخرى أو المنصرفين عن النشاط الفنى عموماً .

خاصية الأداء

إن عليه الإبداع فى الفنون المرئية عادة ما تفجرها بعض المثيرات البصرية كالأشياء التى تقع عليها عيوننا مهما كانت بسيطة أو أولية كما ينشأ الأداء من إدراك بعض الأشياء العادية وربما المألوفة أو من بعض المحاولات والتخطيطات الغير مكتملة والتى تؤدى الى تفتح الرؤية وتؤكد وضوحها ليكتمل الموضوع أو هى تخطيطات عشوائية من المحتمل أن يبرز من بينها شيئاً يحمل فى طياته إمكانيات النمو والتطوير لبناء العمل الفنى المطلوب ^١ .

" ولا وجود مطلق لقاعدة يبنى عليها الفنان ويضع عنها هذه التخطيطات ولكن يوجد هدف يهدف الى إيجاد أشكالاً تثير بدورها إدراكاً تصويرياً وبالتالى صوراً

جديدة فى الذهن . . . فبعد عدة محاولات وتخطيطات مبدئية يقف الفنان عند دراسة هذه التخطيطات وتحليلها وتأملها من زوايا مختلفة ليخرج من بينها شكل أو جزء من شكل أو قطاع أو سطح ملمس يوحى بخطوات أخرى تالية وتكون الحافز لمكره جديدة يمكن تطويرها الى أن تصل للنقطة التشبع التى لا تسمح بعدها بأى إضافة أو حذف عندئذ يأتى موعد التوقف ويكتمل الأداء .

كما أن الإدراك السابق للأشياء مهما كان طفيفاً يمكنه أن يثير إحياءات تشكيلية لذلك عندما ينطلق الفنان الى الطبيعة بحثاً عن المثيرات فإنه يعى التخطيطات العشوائية فيها ، فيما يحدثه بنفسه منها على السطح موجودة فى الطبيعة فإذا ما تأملها ودرسها بعناية فليسوف يعثر على بغيته .

ومن الفنانين من يجد " المثير " تحت قدميه أو من حوله بل أن الكثيرين يعثرون عليه داخل نفوسهم ، والبعض يسعى اليه فى اقاصى الأرض و يهجرون وطنهم من أجله ، والواقع أن الفنان عند مرحلة الكشف هذه لا ينطوى ذهنه على موضوع بذاته فلم يكن هذا هدفه عندما يبدأ تنفيذ شكل بعينه إذ أنه يجهل نتيجته ما سيكون عليه الشكل ، والعمل الفنى عنده مجهول الهوية والاسم وعملية ابتكار تحتاج الى معاناة وصراع وأن السطح الأبيض أمام عينيه خالياً من كل شىء حتى من الخيال " ١ .

" لذا فهو يضع مجموعة الألوان على الباليته أو يعد سطحه الطباعى فى قلق وتوتر . . . فهو لا يرضى عنها ولا عن إمكانياتها التى يجد فيها مقيداً مسلطاً على تصوراتهِ وعندما يتقدم ليضع لوناً أو يחדش سطحاً فإنه يكون قد كتب الحرف الأول من الموضوع . . . وتتتابع المفردات ووضع التكتلات والخطوط الأساسية ثم تبدأ فترة من التأمل العميق التى يعقبها تحديد أبعاد التصميم . . . إذ أن الفنان لا يمكنه أن يبدأ عملاً من فراغ . . . فلا بد من مثير أولى ينطلق منه أو يعبر عنه سواء كان هذا الشىء ملموساً أو معنوياً غير ملموساً " ٢ .

١ المرجع السابق ص ١٩٣

'PATRICK WOLD BERG , THE IMITATARES OF SURREALIS

P.P.22.23

" فإذا أراد الفنان أن يترجم أو يعبر أو يشكل فإنه يتصور ما أراده ويجمع حوله من المعلومات والمعرفة بالقدر الذى يفي بتنفيذ الموضوع وقد يتأثر الموضوع بالقدر والكَم من المعلومات والإدراكات المادية والحسية التى يتحصل عليها الفنان حول تعبيره الفنى . . . وقد يكون بهذا التصور مكتمل أو تصور كامل حول الموضوع وقد يتفاوت هذا التصور من شخص الى آخر ويتوقف هذا على مدى استجابة الشخص للمؤثرات والثقافة وعندما يكون التصور غير ناضج أو غير مكتمل وناقص فإن غالباً ما يلجأ الفنان فى هذه الحالة الى ما نسميه التخطيطات أو عليه الرسم العشوائية " الإستكشاث " حتى تساعد هذه التخطيطات على نمو وإكمال التصور .

وإذا أفنقر التصور نهائياً عند الفنان عن موضوع ما أراد الخوض فى ترجمته والتعبير عنه فلا مفر من أن يجمع شتات نفسه وينطلق الى الموضوع بكل ما لديه من أدوات بحثيه للكشف عن ما خفى عنه ذلك بالمحاكاة أو التقليد فى بادئ الأمر ثم يتدرج الى أن يستوعب الدرس ويقتدى بما كشفه أول الأمر الذى بدوره يقوده فى النهاية الى الابتكار وخلق الشخصية النمطية المبتكرة التى لا ترضى عن المتداول والواقع أيضاً - أن الضربات التلقائية التى يلجأ اليها الفنان أحياناً ربما توحى بتصميم أو شكل أو تأثير يتصل بموضوع ما يجهله . . . وبهذه التلقائية الإستكشافية التى أطلق عليها مجازاً هنا أسلوب الأداء اللحظى وما أكثرها عند فناني الجرافيك بهذا الأسلوب قد يجد الفنان أشكالاً توحى له بأفكار أو قيمة جديدة وإبداعات مبتكرة تحقق ما يصبوا اليه " .^١

" إن خبرات الفنان فى مجال الطباعة الفنية المختلفة كثيراً ما توحى بأفكار جديدة وتصميمات تستوعب التأثيرات والتقنيات لما تحمله الطباعة من طرق مختلفة ومتعددة وما تملكه الطباعة الفنية من مراحل كثيرة يتدخل العنصر الشخصى والطرز والأسلوب فيها وتوجد أكثر من وقفه للتأمل عند كل مرحلة مما يساعد الفنان على

عمليات الحذف والإضافة وهى خصائص نمو الشكل وتطويره وهى أيضاً تجعل من خاصية الأداء ظاهرة تؤثر وتتأثر بلحظات التوقف والاستمرار حتى لا يفقد العمل خاصيته الجوهرية - كما أن الخطط التى سبق وضعها أو تحضيرها إذا ما تقيد بها الفنان فى كل لحظة تصبح عائقاً وتحد من انطلاقه ولا تدع له الفرصة للابتكار والأداء .

وتجدر الإشارة . . . هنا فمن الجائز أن يعد الفنان برنامجاً تنفيذياً يضع فيه الخطوات العريضة . كما من الجائز أيضاً أن يتبع طريقه تلقائية فى معالجة الفكرة أو يعتمد على نتيجة سابقة للانطلاق فى تشكيل جديد " .^١ كذلك من الضروري أن لا يتغلب عاملى الاستغراق أو المبالغة الاستعراضية فى مهارات وأسلوب أداء الفنان التقنى . . . حتى لا يكون العمل الفنى مبتذلاً ومصطنعاً . . . فبساطة الأداء وحسن اختيار الخامة المناسبة لها لإظهار خصائصها الفنية والجمالية - ومعرفة توقيت الانتهاء من الأداء . . . أى معرفة توقيت لحظة اكتمال العمل الفنى والتوقف عندها هذه العوامل جميعها ، لا بد أن يتمرس عليها ويكتسبها الفنان وخاصة إذا كان يمارس أحد مجالات الطباعة الفنية المختلفة .

" تختلف الرؤية الفنية من شخص الى آخر ومن عمل فنى الى عمل فنى آخر وتستخدم كلمة الرؤية هنا كمرادف لمعنى الإدراك أو النشاط التفسيري للمبدع ومن ثم فإنه يمكننا أن نحدد ثلاث مستويات للرؤية الفنية الخاصة بالعلاقة بين المبدع والطبيعة وهى كما يلى :-

أولاً : مستوى الرؤية البسيطة أو المباشرة

وهو المستوى التسجيلى المباشر ودور الفنان هنا يكون النقل و المحاكاة أو التسجيل المباشر بينما يكون للطبيعة دور السيادة المسيطرة على العمل أكثر من دور الفنان الذى عادة ما يكون عمله آلى تسجيلى

^١JAMES , DREVER ; A DICTIONARY OF PASYCHOLOGY
BALTIMORE , PENGUIN BOOKS 1959 , P.301

ثانياً : مستوى الرؤية الوسيط أو الانعكاس أو غير المباشرة
هى مرحلة متوسطة يكون فيها دور الفنان وتواجده فى العمل الفنى ودور
الطبيعة وتواجدها متساويان أى يكونا وحدة مشتركة

ثالثاً : مستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية
ويكون فيها للتأمل والخيال الدور الأساسى والمهيمن على العملية الفنية لينطلق الى
عالم الكشف والأساطير والرؤية الكونية الشاملة" ^١.

وبناء على التمهيد السابق لتعريف خاصية الأداء وعرض الطرق والاتجاهات الفنية
والجوانب الفنية المؤثرة فيها ٠٠٠ كان هذا التنوع والغنى والغزارة من قبل الفنانين
فى استخدام اللون للحصول على نسخ طباعية متعددة ومتفردة والتي حاول الباحث
جمعها وتصنيفها ودراسة مراحل تطور اللون منذ بداية ظهور الطباعة البارزة
الملونة من السطح الخشبي حتى بداية القرن العشرين بحيث تشمل التنوع فى
الاتجاهات وتغطى بالتدرج العامل الزمنى والمكانى " ^١.

^١ روجيه جارودى - واقعية بلاضفاف - ترجمة حليم طوسون ، القاهرة - دار الكاتب العربى
لطباعة والنشر ١٩٦٨ ، ص ٤٧ ، ص ٤٨



(شكل ٤٤)

وفى شكل (٤٤) نموذج يعد من أوائل
الصور الإيضاحية للكتب الدينية للفنان
الألماني MOSTER OF BOHEMI
التي نفذت (عام ١٤٣٢) طباعة بارزة
(خشب) للخطوط الخارجية باللون الأسود
ثم لونت باليد وتمثل " السيدة مريم
العذراء فى وقفها الشهيرة فى نعمة
القمر الإلهية - محاطة برموز الأناجيل
الأربعة فى الأربع زوايا - وتوجد فى
متحف " البرتينا " ALBERTINA -
فيينا .



(شكل ٤٥)

كذلك فى (شكل ٤٥) و هو لفنان المانى
مجهول الاسم نفذت (عام ١٤٣٠)
طباعة بارزة (خشب) للخطوط
الخارجية باللون الأسود ثم لونت باليد
وتمثل السيدة مريم العذراء وطفلها -
وتوجد بمتحف (متروبوليتان) للفنون -
نيويورك . وتعد من أبرز الأعمال
المبكرة للطباعة البارزة الملونة وتندرج
أيضاً تحت مظلة الإنتاج الفنى الإيضاحى.



(شكل ٤٦)

وفى (شكل ٤٦) للفنان الألماني
 "لوكاس كرناش" LUCAS
 - طباعة خشب CRANACH
 ملون لوحة "القائد العجوز"
 (١٥٠٩) يلاحظ قوة وإحكام
 التكوين والمهارة الفائقة في تأكيد
 الإضاءة والظلال - كذلك الاهتمام
 بكل جزء من مساحة العمل بالتفاصيل
 الدقيقة التي تؤكد البراعة والاسجام
 اللوني الذي استخدم للتأكيد على
 الشحنة التعبيرية للموضوع .



(شكل ٤٧)

وفى لوحة " هانز بولدنج " HAN BOLDUNG (١٤٨٤/٥ - ١٥٤٥)
 " معركة ستاليون " FIGHTING STALLIONS وهى طباعة خشب نفذها
 عام ١٥٣٤ وعلى الرغم من " ديناميكية " عناصر اللوحة والحركة الصاخبة فيها -
 يلاحظ البناء المحكم لاتجاهات حركة عناصر العمل بحيث تتعادل فى قوة الاتجاهات مما
 يجذب عين المتلقى الى الداخل العمل . ويشير الى وعى الفنان بقواعد وأسس التصميم .



(شكل ٤٨)

وفى (شكل ٤٨) للفنان "ارنست لود فينج
كيرشنر" ERNST LUDWIG
KIRCHNER (١٨٨٠ - ١٩٣٨)
صورة شخصية للفنان "اتو مولر" OTTO
MUELLER نفذها بين عامي (١٩١٤ -
١٩١٥) وهى طباعة خشب ملون
وتلمس فيها بوضوح بداية الجرأة واستقلال
موضوع الطباعه عن الشكل التسجيلي الدقيق
الذى كان متبعاً من قبل - وظهور النزعة
التعبيرية بقوة فى حدة القطع الخشبي وعدم
الاهتمام بتأكد العدد الثالث .



(شكل ٤٩)

كذلك فى (شكل ٤٩) للفنان الألماني
هينرتش كامبندونك " HEINRICH
CAMPENDONK (١٨٨٩ -
١٩٥٧) "فتاه عارية فى مقدمة فناء
المزرعة" طباعة خشب ملون - نجد فى كل
من (شكل ٤٧، ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١) أن
للتأمل و الخيال الدور الأساسى
والمهيمن على العملية الفنية للانطلاق الى
عالم الكشف والأساطير و الرؤية

الكونية الشاملة وهو ما يعرف بمستوى الرؤية المركبة أو الرؤية الإبداعية
ويعد هذا نتاج طبيعى ومؤكد لظاهرة اختلاف طرق الأداء الشخصى والذى أفرز بدوره
تنوعاً فى الإنتاج كذلك تخرج هذه الأعمال الفنية عن دائرة النظر النفعية للفن
والتي كانت سائدة قبل ذلك . (راجع الاشكال ٤٤، ٤٥، ٤٦)



(شكل ٥٠)

ونجد للفنان الألماني " أوتو ميلر "

OTTO MUELLER

(١٨٧٤ - ١٩٣٠) فـى

(شكل ٥٠) لوحة " فتاة فى

العشب " والتي نفذها بين عامى

(١٩١٨ - ١٩١٩) .

التلخيص فى الأداء بحيث اقترب

من الفن الفرعونى وتأثر به .



(شكل ٥١)

كذلك (شكل ٥١) للفنان

الألماني

" ليونيل فييننجر "

LYONEL FAINGER

(١٨١١ - ١٨٥٦)

" السفن " طباعة بارزه -

خشب ملون - نفذها عام

(١٨١٨) .

الباب الثالث

"دراسة لنماذج من الأعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة في القرن العشرين"

الفصل الأول : جوانب تحليل الأعمال الفنية *

الفصل الثانى : استخلاص مقومات اللون فى اثرء العمل الفنى

المطبوع بالقالب الخشبى *

الفصل الثالث : التجارب العملية للباحث ،

الفصل الأول
جوانب تحليل الأعمال الفنية

تقديم

قبل الخوض فى دراسة الأعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة فى القرن العشرين ومحاولة تحليل جوانبها يتعرض الباحث الى المراحل العملية لبناء الشكل " مرحلة التصميم و أنماط وقوانين التكوين - أسلوب الأداء المستخدم (التقنية - الموضوع) " كذلك يتعرض الباحث عناصر العمل الفنى كل على حده ويقيم كل عنصر منها - ثم يبين ارتباط الواحد منها بالآخر وهذه العناصر هى : إيقاع الخط - حجم الأشكال - الفراغ - الضوء والظل ثم اللون ، ، ، كذلك المراحل العملية لبناء الشكل من خلال نماذج فنية لأعمال طباعة بارزة ملونة انتقاها الباحث وراعى فيها تغطية الظرف المكاني و الزماني والنوعى لغناتين لهم وجود مؤثر ويمثلون علامة بارزة فى هذا المجال .

" الشكل لا بد أن يتحدد عن طريق خط معين وهذا الخط لا بد أن يكون ذا إيقاع خاص به ولا بد أن يفكر الفنان فى حجم الأشكال وفى الفراغ وفى الضوء و الظل فى ارتباط وثيق ببعضها البعض فهى جميعاً جوانب من إحساس الفنان بالفراغ - فالكتلة فراغ صلب ، و الضوء و الظل هى تأثيرات الكتلة بالنسبة للفراغ ، وليس الفراغ الا عكس الكتلة والفن بمعناه الدقيق يبدأ بعملية التحديد ، يبدأ بالطريق القائم بين الغموض والتخطيط الخارجى ، فمنذ رسوم الكهوف يبدأ الخط الخارجى ، فقد بدأ الفن بالرغبة فى رسم خطوط ما ، و ما زال يبدأ هذه البداية عند الطفل - و قد ظل رسم الخطوط واحداً من أكثر العناصر الأساسية فى الفنون المرئية، حتى فى فن النحت الذى لا يعتبر مجرد كتلة فحسب ، إنما كتلة ذات خطوط خارجية وقد عبر " بليك " * BLAKE عن هذا رأى بقوة عظيمة فى كلمته " إن القاعدة العظيمة والذهبية للفن ، كما هى للحياة ، هى : كلما كان الخط المحيط أكثر تحديداً وحدة وبروزاً ، كان العمل الفنى أكثر كمالاً وكلما كان أقل بروزاً وحدة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والإهمال " ١

" وترجع أهمية الخط أيضاً الى أنه يمكن أن يعبر - بين يدى فنان متمكن ، عن الحركة والكتلة ، وعندما تنظم هذه الأعمال الفنية الخطية ، فسرى الإيقاع ، نتيجة

* شاعر ومصور رومانسى إنجليزى ١٩٢٦

١ هربرت ريد (معنى الفن) ترجمة سامى خشبه - القاهرة ١٩٩٨ ص ٢٩ ، ٣٠

لهذا التنظيم - وأبرز ميزات الخط هي قدرته على أن يوحى بالكتلة أو الشكل الصلب - كذلك يستطيع الخط أن يوحى بضوء موضوع ما وذلك من خلال التنوع فى السمك .

والخط فى الحقيقة دائما وسيلة مختصرة جدا ومجردة لإنهاء موضوع ما - أى أنه نوع من الاختزال التصويرى .

ونجد من ارتباط خاصية الخط بكلمة " إيقاع " وإفتراته به أدخلنا معه أيضا الدرجة الظلية التى تعرف (بالنغم أو الدرجة TONE) وهى تكون رؤية شاملة وربما كانت بديلاً ذا قيمة مساوية باعتبارها أسلوباً للتعبير .

و " النغم " كلمة تخدم أكثر من فن واحد وأول استخدام لها كان استخداما موسيقياً ولكنها منذ بداية النقد الفنى فى القرن السادس عشر استخدمت فى الرسم ، ثم استعار الموسيقيين و شاع استعمالهم لكلمة " متنوع الألوان " للدلالة على مقدرة الصوت فى الاسترسال و التنوع لتحقيق النغم .

ويقدم " راسكين " فى كتابه " مصورون محدثون " محاولة لتحديد معنى النغم فى الرسم فيقول " إننى أفهم شيلين من كلمة " النغم " أولهما : الارتياح الكامل والعلاقة بين الأشياء فى تضادها ، وبالنسبة لبعضها البعض وفى كثافتها وعتمتها ، وفيما يتعلق بكونها أقرب أو أكثر بعداً ، والنسبة السليمة بين ظلالها جميعاً الى الضوء الرئيسى فى الصورة . . .

وثانياً : بالنسبة الدقيقة بين ألوان الظلال الى ألوان الأضواء حتى يمكننا أن نشعر على الفور بأن تلك الظلال ليست إلا درجات متفاوتة للضوء نفسه .

والشكل هو أكثر العناصر التى يقوم عليها بناء العمل الفنى فى الرسم صعوبة فهو يتضمن مشاكل ذات طبيعة ميتافيزيقية . وقد عنى " أفلاطون " بكلمة " الشكل النسبى " أى الشكل الذى كانت نسبته أو جماله موروثه فى طبيعة الأشياء الحية ، كما عنى بكلمة " الشكل المطلق " أى الصورة أو التجريد الذى يتكون من الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح والأشكال الصلبة

وتنقسم الأشكال التى حققتها الأعمال الفنية الناجحة الى نوعين :

الأول : وهو ما يمكن أن يسمى بالشكل البنائى أو الهندسى .

الثانى : وهو " الرمزى " المجرد أو المطلق .

تعيش كل عناصر العمل الفني الكامل في ارتباط داخلي متشابك فهي تتضامن جميعاً لكي تخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر .

وقد قال الفنان المصور " هويستلر " HWESTLIR (أنه قد مزج ألوانه بعقله) كما أنهم يقولون في ألمانيا (أن المرء يصور بدمه) وتعني تلك العبارات أن عناصر الصورة تتضامن بفضل الشخصية التي تسيطر عليها وتصهرها في وحدة ^١ ،

^١ المرجع السابق ص ٣٢ ، ٣٧

المراحل العملية لبناء الشكل

" من المعروف أن التجربة الفنية ليست وليده للحظة و لكنها ذات جذور تمتد امتداد ماضى الفنان كله وهى نتاج لكل المورثات والمؤثرات التى تعرض لها طوال حياته وهى لها أثر كبير فى بلورة تجربته الفنية للوصول بها الى النتائج الملموسة ، وانطلاقاً من أن الفن ظاهرة حضارية كبرى لها من الانتشار والاقتباس والتأثير والتأثر ، ما لباقى الظواهر الحضارية الأخرى يتضح أن المستقبل يتحدد بصورة أو بأخرى بالواقع الراهن وينبعث منه ... ، كذلك تتحدد الاختبارات المتاحة للإنسان طبقاً للظروف الموضوعية التى تحيط به والتى يتكون منها المجتمع ... فهى رصيد المعرفة العلمية المتوافرة عن القوانين التى تتحكم فى الظواهر الإنسانية و الإجتماعية تاريخياً وزمنياً ... والكيفية التى تعمل بها وإمكان توظيفها لخدمة الإنسان .

ولا شك أن كفافه هذه العوامل عرضه للتغيير والتطور سواء تم ذلك بصورة تدريجية أو اتخذ شكلاً جذرياً أو ثورياً ومن هنا فإن الدراسات المستقبلية التى تتم على أساس مستوى المعارف المتاحة لا بد أن تكون هى نفسها عرضه دائمة للتغيير فى ضوء ما يتراكم لدينا من معرفة بالواقع .

وعلى ذلك فإن هذه الدراسات لا بد من أن تصبح عملية مستمرة تستفيد من هذا التراكم المعرفى كى تطرح رؤى مستقبلية جديدة فى ضوء ما يستجد من أحداث واتجاهات و بقدر أهمية توافر هذا الشرط بالنسبة للدراسات المستقبلية ونعنى به شرط التراكم المعرفى فى مجال الظاهرة أو الظواهر التى يتسم إخضاعها للدراسة فإن هذا التراكم يجب أن يشمل الاتجاهين الرأسى والأفقى والمقصود اتجاه التعمق فى بحث الظواهر نفسها واتجاه التوسع والامتداد الى بحث ظواهر جديدة جديدة برؤى فنية عميقة الأثر " ١

١ عواطف عبد الرحمن عالم الفكر المجلد الثامن عشر العدد الرابع " الدراسات المستقبلية الإشكاليات والآفاق " ص ١٦ يناير ١٩٨٨ م .

و ينتظم بالتجربة العملية أن المعاشية العميقة والاستغراق مع العمل الفني يتحتم ضرورة بناء وتنفيذه بمراحل ثلاث هي : _

- ١ _ التصميم
- ٢ _ أسلوب الأداء المستخدم
- ٣ _ الموضوع

وهي مراحل أساسية تتداخل بعضها مع البعض أثناء عملية الإخراج الفني ولا يمكن التمييز أو الفصل بينها سوى في فترات محددة يجلس فيها الفنان أمام عمله متاملاً ومحللاً لجوانبه وتفصيلاته المختلفة . . . ثم يعاود عمله من جديد وحتى في هذه الوقفة فهو يعايش عمله الفني ، لكن بعين الناقد المحلل والمتأمل للوصول الى الأفضل .

أولاً : _ مرحلة التصميم :

" الإبداع لا بد له من إعداد جيد و مران مستمر و جهد عنيف في التدريب و اكتساب المهارات اللازمة كي يصير المرء قادراً على بلورة أفكاره و تشكيلها وتحقيقها في مجال معين " ١ .

" وأهم ما يحدث خلال تلك المرحلة هو تحديد المساحة والسيطرة عليها ويتم ذلك باحتواء الموضوع وإدراكه ومحاولة إعطاء معنى له (تنظيمية ، تحليلية ، تركيبية) ، تخيله في علاقات جديدة متعددة مع موضوعات أخرى ومن ثم يبدأ التصور الذي يبنى على أساس الخطوات القادمة التي يتحول فيها الإدراك الحسي الى الشكل مادي تعبيرى " ٢ .

١ د . مصطفى سوف " الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة ، ص ٣١٣
٢ READ , H.A. , CONCISE HISTORY OF MODERN PRINTING ,
P.12

" وفى هذه المرحلة يتم عمل تخطيطات أو " إسكتشات " أو تحقيقات جزئية استكشافية للوحة وأيضاً ما يصاحب ذلك من عمليات خاصة بتهيئة الظروف المناسبة المطلوبة و المفضلة لجعل عملية الدخول الى العمل أمراً يسيراً أو ممكناً^١ وليس المهم أثناء عملية التحضير - الأدوات والمواد التى يستخدمها المصمم بل هو كيفية شعوره بها وتوظيفه لها والاستفادة من أقصى إمكانياتها كذلك " الإسكتشات " أو التخطيطات التى بنجزها .

والدخول الى العمل الفنى يتأتى من خلال هذه الدراسات أو التخطيطات التى تكون مماثلة للعمل نفسه أو قريبة منه ومن خلال هذه يمكن اختيار عناصر الموضوع

" وقد يكون التخطيط بالقلم أو باللون أو بهما معاً ، وعادة التخطيط الأولى أو " الإسكتش " ناقصاً أو غير تام " بدون تكمله " لأن هذا يجعل الفنان فى حالة حماس مستمر ويظل قادراً على اكتشاف حلول جديدة أثناء التنفيذ أو التطبيق حتى لا تكون العملية التنفيذية عملية تقليديه أو محاكاة "لإسكتش"^٢.

مرحلة التصميم إذن تشتمل على وضع التخطيطات الأولية للعمل الفنى التى قد يكون وغالباً ما يكون التصور الخاص بها غير واضح أو مكتمل المعالم فى كثير من الحالات لكنها حالة أو عملية لا بد منها من أجل استثارة حماس المبدع ودافعيته من أجل تسجيل الأفكار و الخوض فيها ، وهى قد تشتمل أيضاً على عمليات تنظيمية خاصة بالظروف التى يفضل المبدع العمل فيها ، والتى تكون عملية تكيفه مع عمله فى ظلها أمراً يسيراً أو مرغوباً فيه

وتتم عملية تسجيل الأفكار من خلال ثلاثة مواد هى : - السطح الذى يسجل عليه والأداة التى تستخدم لذلك وما بينهما من وسيط سواء كان هذا الوسيط لوناً أو حبراً أو مادة فحمية أو ما شابه ذلك كذا السطح أياً كان من الورق أو الخشب أو المعدن أو الحجر أو القماش أو أى خامة أخرى تصلح للتسجيل عليها أما الأداة التى تستخدم لذلك التسجيل فهى لا بد أن تتناسب وتتفق مع نوع الوسيط وقابلية السطح له .

^١ د . محمود البسيونى ، الفن فى القرن العشرين ، القاهرة دار المعارف ١٩٨٣ ص ١٧١ ، ١٧٢
'MATISSE, H. MATISSE ON ART , ED. BY J.D.FLAM OXFORD
PHAIDON , 1978 , P.66

" ليست هناك قواعد مطلقة أى ثابتة يمكن تطبيقها فى عمل التصميم الفنى . . . ولقد تطور العديد من النظريات فى هذا المجال ولكنها ظلت أنماطاً جامدة ولقد شاعت النظريات الهرمية و التماثلية و التناسقية وأيضاً الديناميكية . . . ولكنها الآن قد نبذت فانطلقت حرية التعبير . . . ولا يعنى الحرية البعد عن العناصر الرئيسية مثل الإيقاع البصرى للتوازن ودراسة علاقات الكتل والأشكال والفراغات ، بل روعى التنوع من خلال الوحدة وهذا يتأتى عند :-

- أ _ تحقيق الترددات ،
- ب _ تحقيق البيانات ،
- ج _ استغلال الإمكانية الدرامية ،
- د _ تعميق الموضوع من خلال التقنيات و المواد المستعملة ،
- هـ _ البناء الكلى للتصميم .

ومن خلال النظام الشامل لهذه العناصر لا بد من تمييز أحدهما أكثر من الآخر والعمل على إيجاد مركز الاهتمام الرئيسى فى التصميم فى أغلب الأحوال ، فبالعلاقة المتناسقة بين الوحدة والتنوع ومركز الاهتمام يكتسب العمل الفنى قيمة إيقاعية فريدة ، أى أن إيجاد العلاقة المتبادلة بين أجزاء التصميم المختلفة للحصول على كل متجانس بحيث تخضع هذه الأجزاء لنظام ومنطق أو قانوناً ينظم إيقاع مفردات العمل الفنى " الخط والكتلة والفراغ واللون . . . "

إن تأثير الشكل يزداد قوة وتأثيراً عندما تكون الدرجات اللونية " التـونـات " المتوسطة و المساحات منفذة ببساطة ومتوافقة مع الدرجات اللونية (التونات) الكبرى وكما للألوان تأثيراً فإن للأشكال الخطية تأثيرها المماثل فى القوة والقيمة ذلك من أجل تأكيد وحدة التصميم " ١٠ "

" أيضاً يمكن تركيز التفاصيل والألوان فى بقعه محددة و تقليل درجتها وقيمتها فى بقعه أخرى كما يمكن كذلك إلغاء بعض البقع الصاخبة فى مناطق أخرى والتقريب بين القيمة وضم الفواصل والحد من بريق الألوان المتصارعة ولزيادة وحدة التصميم

يستلزم وجوب الخطوط الخارجية بلون غامق حينما تواجه أرضيات فاتحه بينما يقوم الفنان بالتجميع والإدماج وتغيير الوحدات والعناصر الجامدة المفككة وفى النهاية كلما كان العمل يشمل على قيم فنية قليلة مستعمله وموظفه بمهارة يزداد قوة وتأثيراً عن التصميم الذى يتعدد فيه القيم و التكتلات وهنا يتضح التصميم ويتضح المضمون الداخلى فيه ونحصل على شكل فنى حقيقى أصيل نابع من ذاتية الفنان وفريداً لا ينطوى على تقليد عمل آخر . . ومنفرداً بطابعه ومذاقه . . وذاتياً . . معبراً . .

ما تقدم يتضح لنا أن القيمة الجمالية للعنصر التشكلى تتمثل فى تلك التنظيمات و الإيقاعات والتكرارات والتنغيمات بين كل من الخط والكتلة والمساحة من خلال اللون . . . فهى تعنى فهم التناسق بين مختلف العلاقات ووضعها على اللوحة على شكل منغم لا يشتت العين من خلال عدم الاستقرار لبعض مكوناته أو من خلال نقص أو خلل فى التوازن فيه .

فى العمل الفنى المكتمل تتفاعل كل العناصر بعضها مع البعض وتتماسك من أجل تكوين وحده لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر ، (انظر الأعمال الفنية الطباعة التى انتقاها الباحث وعرضها فى نهاية هذا الفصل)

وفى الواقع يمكن أن يذكر على سبيل المثال بعض المبادئ أو القوانين التكوينية منها :-

١ :- قانون الأهمية LOW OF PRINCIPALITY

" وهو تحديد ملمحاً أو شكلاً واحداً يكون أكثر أهمية من أشكال العناصر الأخرى ثم يقوم بتجميع هذه الأشكال حول هذا الشكل المحدد والمختار والأهم بتمييزه ليخضع الكل له .

٣ :- قانون التكرار LOW OF REPETITION

وهو يقوم على أساس خلق نوع من التعاطف أو الترابط بين مكونات العمل

الفنى من خلال بعض هذه المكونات مجرد صدى أو تكرار أقل أهمية لمكونات أخرى
يتم التأكيد عليها بتميز المساحة واللون و الحجم .

٣: قانون الاستمرار LOW OF CONTINUITY

يتم من خلال إعطاء بعض التتابع والاستمرار المنظم لعدد من الأشياء الأكثر
أو الأقل تشابهاً ويكون هذا التتابع أكثر إثارة للاهتمام عندما يرتبط ببعض التغيير
التدرجى فى طبيعة الموضوع أو فى جانب منه ويؤكد هذا القانون على فكرة الحرية
الفردية للمكونات ويوحى بقدرتها على الإفلات من القواعد لكنه رغم ذلك يتفق السى
حد كبير مع التصور المعروف عن المنظور .

٤: قانون التقويس LOW OF CURVATURE

أى أن الأشكال الموجودة فى العمل الفنى عادة ما تخضع لنوع معين من
المنحنيات أو الأقواس التى يمكن رسمها لتوضيح وتحديد الأشكال البارزة فيها وأن
المنحنيات أكثر جمالاً من الخطوط المباشرة وهى ضرورية للتكوين الجيد .

٥: قانون التضاد أو التقابل LOW OF CONTRAST

ويعنى به النغم الخافت و المرتفع و التقابل بين الألوان المختلفة خاصة
الأبيض و الأسود وكذلك التقابل بين الأنواع المختلفة من الخطوط كالمنحنى
والمستقيم مثلاً كذلك بين المساحات الهندسية (مربع — مثلث — مستطيل — معين)
والمساحات الرياضية (العشوائية) الغير منتظمة .

٦: قانون التغير المتبادل LOW OF INTERCHANGE

وهو يؤكد على وحدة الأشياء المتعارضة بإعطاء كل منها دوراً أو مساهمة فى
طبيعة وحركة الأشياء الأخرى فالتغير فى لون أو حركة أو شكل أحد المكونات
يصحبه تغير ضرورى فى المكونات الأخرى .^١

^١ 'RUSKIN , J.THE ELEMENTS OF DRAWING , NEWYORK , DOVER ,
1971 ; P.164

٧: قانون الاتساق LOW OF CONSISTENCY

" رغم الاختلافات التي قد تكون كبيرة بين مكونات اللوحة من أشكال وألوان فالأقسام الفرعية التابعة لها يجب أن تظهر ميلاً واضحاً للتجمع المتسق .

٨: قانون التناغم LOW OF HARMONY

العمل الفني الجيد هو تجريد للحقائق الطبيعية ولا يستطيع الفنان تمثيل كل ما يرد تمثيله ، ولكن عليّة الإيجاز والاختصار ويقصد هنا تناغم الألوان والأشكال .

٩: قانون الإشعاع LOW OF RADIATION

وهي أهمية تجميع الخطوط و اتجاهاتها لتكون مجموعات خاصة متميزة منها وأهمية تناسق وتناغم الخطوط من خلال علاقتها البسيطة والمعقدة إن قانون الإشعاع يؤكد على أهمية الوجود الواضح القوي للتسجام المتناغم في التحرك من جزء معين من اللوحة الى أجزاء أخرى ولذلك فإن له أهمية كبرى في تكوين الأشكال وفي معظم الأحوال قد لا تكون بعض هذه القوانين كافية لتفسير حركة الفن التشكيلي في القرن العشرين أو تنطبق على حركات فنية أخرى تلجأ الى التجريد بدرجاته وأنواعه المختلفة^١ .

وهناك دراسة أخرى أكثر حداثة عن أشكال وأنماط التكوينات جديدة بأن تذكر في هذا العرض منها :-

١_ التكوينات الانتشارية COMPOSITION AL DIFFUSES

" وفيها تكون الوحدات (عناصر العمل الفني) موزعة بطريقة متجانسة ومنظمة دون مركز للإشعاع أو نقطة للتركيز أو التأكيد ،

٢_ التكوينات الإيقاعية COMPOSITIONS SCANDEES

وهنا يوجد إيقاع فراغى أو إيقاع في التوزيع النسبى للمساحات وقد قسم هذا النوع الى :-

أ _ تكوينات محورية :- وفيه تنتظم المكونات حول محور مركزي خاص بالشكل الرئيسى أو مجموعة الأشكال الرئيسية التي تركز على عدد من المحاور .

^١ المرجع السابق ص ٦٥ ، ٦٦

ب _ التكوينات المركزية : _ حيث تشع المكونات أو تصدر أو تتعلق بنقطة مركزية للجاذبية : _

ج _ التكوينات القطبية : _ وتتكون من شكلين متقابلين أو مجموعتين من الأشكال المتقابلة توجد بينهما علاقة ديناميكية ^١ .

ثانياً : _ أسلوب الأداء المستخدم (التقنية) :

المعرفة في أساليب التقنية تبدأ من معلوماتنا عن طبيعة الخامة المستخدمة ومعرفتنا بتأثيرها وتركيباتها وتكنولوجياتها والسطح وما بينهما من وسيط أو إذا كانت معلوماتنا وفيه فيما يتعلق بالموضوع وعناصره وكيفية ترجمة أحاسيسنا وما تتم عنه من مضمون .

وأسلوب الأداء (التقنية) يعد ثلثي المراحل في بناء العمل الفني وبعد مرحلة التصميم التي ذكرت من قبل .

" كذلك هي تشمل معلوماتنا ومعرفتنا بالعلوم الفيزيائية والتكنولوجية وغيرها من الابتكارات التي ترتبط بالفنون التشكيلية ارتباطاً وثيقاً وكل هذا يؤدي بدوره الى تعدد محاولات أسلوب الأداء والبحث في مجال التقنيات خاصة في مجالات الطباعة بشكل عام . . . وعلى الرغم من أن الطباعة البارزة وخاصة من سطح الخشب أقل أنواع الطباعة حظاً واستخداماً للعلوم التكنولوجية إلا أنها تعد مجالاً خصباً لأساليب التقنية ويتضح ذلك في استخدام بعض العجائن وأجزاء من الأسطح ذات الملمس والتأثير الخاص الذي يضيف الى ملمس سطح الخشب قيم فنية وجمالية إذ أحسن توظيفها .

ثالثاً : _ الموضوع :

لقد قسم المعنيين بعلم الجمال الإنتاج الفني الى أربع مجموعات كل منها يحمل طابع معين . وحتماً هم مهدوا لها طرقاً مستقلة وبنوا كيفية إنشائها أو تكوينها وهي : _

- ١ _ الطريقة النفعية
- ٢ _ التمثيلية
- ٣ _ الإيضاحية
- ٤ _ الموضوعية .

وقد يشمل أى عمل فنى طريقة أو اثنين أو الأربعة معاً وغالباً ما يركز فيها الفنان على إحداها دون الأخرى .

الإنتاج الفنى النفعي :

عادة ما يكون منتظم يصلح للاستعمال الإيجابى و يكون له القدرة على الانتفاع به.

الإنتاج الفنى التمثيلي:

ويستمد من الطبيعة باعتباره وصف للأشياء الملموسة بسلسلة من الأحداث فى نطاق زمنى محدد سواء كان محاكياً أو رمزياً .

الإنتاج الفنى الإيضاحي :

هو الذى يوضح علاقة عامه أو فكرة مجردة أو صفه شاملة مثل نقل الأفكار والتعاليم الدينية أو التعليمية بشكل عام عن طريق مجموعة من الرموز البصرية .

الإنتاج الفنى الموضوعي :

هو ذلك التكوين الذى ينطوى على شىء من التعقيد الناتج عن استعمال هذه الأنواع جميعاً لذلك يصعب تمييزه فى التعبير الفنى ، وإذا قل هذا الجمع يزداد التكوين قوة ورسوخاً وتتسع الرؤية التعبيرية وأحياناً ما يكون أحد هذه العوامل هو العامل الأساسى و الرئيسى فى العمل الفنى وبقى هذه العوامل لا تأخذ قدر الأهمية وفى هذه الحالة أيضاً يكون التكوين أكثر موضوعيه وأقوى تعبيراً عن ما إذا استخدمت العوامل مجتمعة .

إن الفنان يعيش فى عصر معين وسط مجتمع وبيئة معينة ولكل عصر وسائل لغوية وتعبيرية ترتبط ارتباطاً عضوياً بمجتمع هذا العصر وأن الموضوع هو الحدث الذى يحرك مشاعر الفنان فى كل زمان ومكان لأن العملية الإبداعية لا تأتى من فواغ ، ، ، فلا بد من موضوع ينطلق منه أو يعبر عنه الفنان .

وربما يكون الموضوع شيئاً محسوساً أى مادياً وربما يكون معنوياً المهم هو سعى الفنان واجتهاده فى تحقيقه وترجمته بلغته التى بها يخاطب عين وعقل المتلقى .

ولكل فنان طريقة أو جانب يستطيع إبرازه والتأكيد عليه من جوانب هذه الموضوعات ٠٠٠ حتى إذا ما تناولها أو سبقه غيره فهو له ذاتية في علاج الموضوع معالجة ذات منطق ورؤية خاصة و بصياغة مستقلة وعناية بزوايا مختلفة قد لا يراها غيره أو يدركها كل ذلك يتم من خلال المفردات أو المعطيات والتي يطلق عليها المحتوى ومنها يستطيع المتلقى أن يدرك الموضوع ويستقطبه لاستيعابه على قدر ذكاء ومهارة ابتكار الفنان وتوافقه مع ما أراد أن يعبر عنه بأسلوبه الخاص المتفرد " .

^١ توماس مونرو- التطور في الفنون - ترجمة / محمد علي أبو ذرة و آخرون مراجعة أحمد نجيب هاشم ص ٧٠ الى ٧٧ .

دراسة و عرض لنماذج من الطباعة البارزة فى القرن العشرين

(شكل ٥٢)



فى (شكل ٥٢) " البحث " طباعة
بارزة لينوليم للفنان (الحسين
فوزى) الذى يعد رائداً من رواد فن
الجرافيك فى مصر و العالم العربى
- نجد تأثير الفنان بالخصائص
الأصيلة للفن المصرى القديم حيث
البناء المعمارى الشامخ المنطوى
على الإحساس بالوجود الأبدى
الخالد وتأكيد الكتلة والتبسيط فى
الأداء والاهتمام بالخطوط التى تحكم
الكتلة ويتضح ذلك من الشكل حيث
ظهرت فلاحه بثوبها الشعبى وهى
جاثية تبحث بيديها فى حفرة وكأنها
تبحث فى ثرى مصر عن
كنوزها الدفينّة فتبدو
كعملة نحس وتتجه الى

التجريد واختزال العناصر و التفاصيل واستخدم الفنان خامّة اللينوليم الطريّة
ببراعة مكثفياً بلون واحد (الأسود) وأعتد فى الحفر على طريقة الخدش التى
تأخذ شكل النقطة أو الدائرة البيضاء الصغيرة التى تخضع للدرجة اللونية ،
للمساحة وتتنوع بين الإضاءة والظلال .

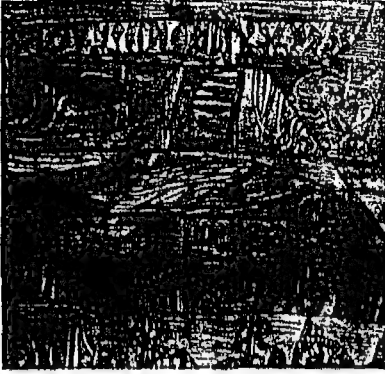


(شكل ٥٣)

• النيل " للفنان (نحميا سعد) طباعة بارزة - حفر على الخشب نلمس عشق الفنان وارتباطه الوثيق ببيئته المصرية وتأثره الواضح بشموخ وقوة بناء وإحكام الفن الفرعوني كما نجد بساطة أسلوب أدائه في الحفر وتنوعه بين النقطة والخط والمساحة لتأكيد القيمة التعبيرية من خلال احترامه لخصائص الخامسة (الخشب) التي يتعامل معها .

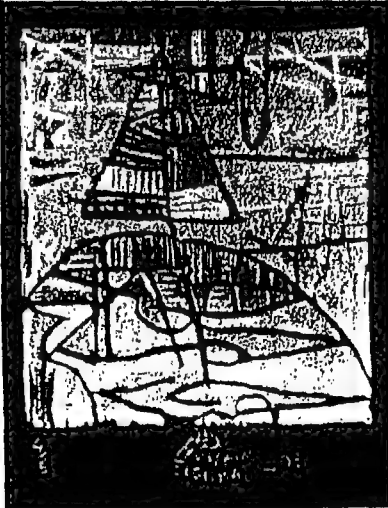
فى (شكل ٥٤ - أ ، ب) طباعة خشب ملون للفنان (حسين الجبالى) - الذى يعد أحد رواد " التجريديين الحروفيين " التى تقوم على استلهاهم القيم الجمالية من حروف اللغة العربية داخل الإطار الحديث للفن التجريدى .

(شكل ٥٤ أ، ب)



(أ)

فنجذ الخطوط تنساب بليونة ثم تستقيم بحده هندسية هذا التضاد جمع وتآلف بمهارة فى قانون أو منطق سلس فتشكلت من حركة الخطوط مساحات - تنوعت - وأختلف ما بداخلها محدثاً نغماً وشكلاً بنائياً مؤكداً ارتباط الجزء مع الكل والشكل مع الخلفية فى وحدة عضوية يصعب الفصل أو التمييز بينهما ثم جاءت معالجته ببساطة تكثيف اللون - متوافقة لتأكيد الهوية التاريخية الشرقية - الإسلامية .



(ب)

ثم يلاحظ الفرق الواضح بين الشكلين (أ ، ب) فى تأكيد قيمة اللون عند الطباعة على ورق أسود والاستفادة من لون السورق فى الطباعة " الخطوط السوداء " فى (ب) كذلك تعادل القيم اللونية الباردة والساخنة من حيث القيمة والشدة فى كلا العملين قد حقق رسوخاً واتزاناً .

" إفريقيا والاستعمار " للفنانة
(مريم عبد العليم) طباعة خشب
١٩٦٢ واضح من الشكل أن
الفنانة تعتمد تنفيذها بالأسود
والأبيض فقط لأن الموضوع
يفرض ذلك الأداء ، كذلك طريقة
القطع العنيفة في السطح الخشبي
تؤكد الشحنة التعبيرية
للموضوع ومدى حجم المأساة
واستمرارها .



(شكل ٥٥)

(شكل ٥٦) " الجرن " للفنان
(إدريس فرج الله) - طباعه
بارزة - خشب ملون عام
١٩٧٦ - تلمس ارتباط الفنان
بالبيئة التي نشأ فيها فعبّر عنها
بمشهد يعكس صفاء وهدوء
الريف مستعملا الألوان بأسلوب
تأثيري .



(شكل ٥٦)



(شكل ٥٧)

(شكل ٥٧) " مفاجأة " الفنان (سعيد المسيرى) طباعة بارزة - خشب ملون .
 نجد الارتباط الوثيق بين الفنان وعمله كرسام صحفي بدءاً من اختيار العنصر ومنطق
 البناء فى العمل والمعالجة والاختزال فى تحقيق الإضاءة والظلال واستعمال اللون .



(شكل ٥٨)

(شكل ٥٨) البناء - للفنان

(فتحي أحمد) - حفر لينوليم -

١٩٦٣ .

ويمثل الشكل مشهداً تسجيلاً

واقعياً يقترب من التأثيرية -

لعمال البناء وموقع العمل .



(شكل ٥٩)

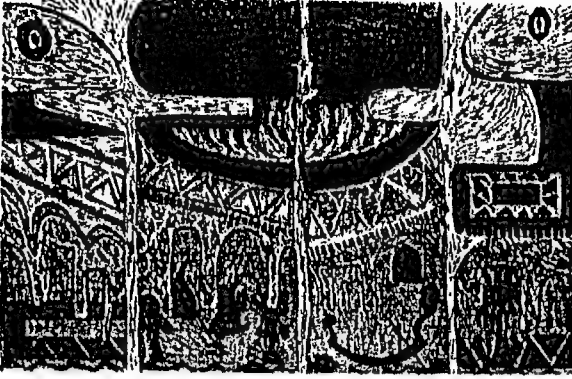
(شكل ٥٩)

" الطائر الجريح " طباعة بارزة

- خشب ملون - عام ١٩٦٤

الفنان (فاروق شحاته)

(شكل ٦٠)



(شكل ٦٠)

يمثل عالم الفن الشعبي
والأساطير للفنانة (زينب
الدمرداش) - طباعه
بارزة حفر على اللينوليم
ملون . نلاحظ الاختيار
المتجانس للمجموعة
اللونية
(الأصفر، البرتقالي، الأخضر،
الأزرق)

ويمثل (شكل ٦١)



(شكل ٦١)

للفنانة (سهير أبو شلدى)
طباعة خشب ملون -
تتناول فيه الخطوط
المنحنية
(الرياضية) فتنسب فى
ليوننة لتحقيق الدائرة
(الشمس) والأشكال
الهلالية (القمر) وحركة
الهواء والماء ويتعامد
معها أفرع وجذوع الشجر
الى أعلى لتحقيق رؤية
تعبيرية لمشهد من ريف
مصر الدالىء .



(شكل ٦٢) *

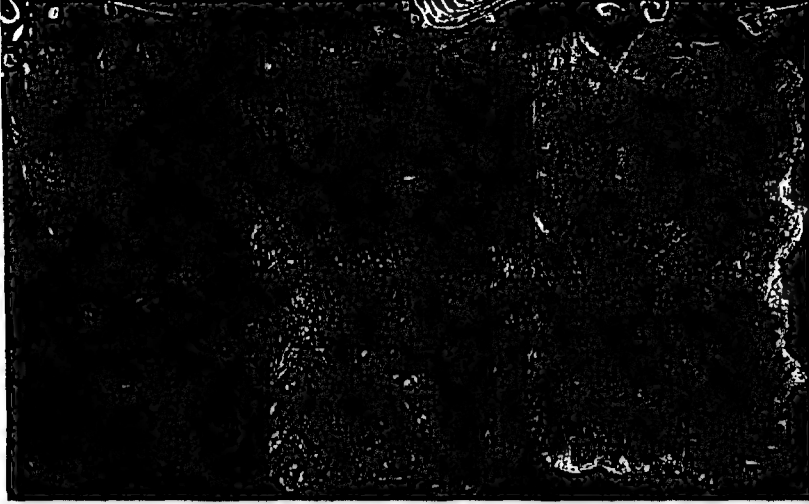
في (شكل ٦٢) " بين النخلتين " - للفنان (صادق توما) ١٩٥٢ (٩٠×٩٠سم)
 وهو نموذج لفن طباعه الخشب الملون المعاصر في العراق .
 يلاحظ قوة وترابط واتزان عناصر العمل (الرجل و المرأة) في وحدة عضوية تكشف
 عن توحيدهما في وجه واحد - مع بساطة الأداء المستخدم في الحفر للتأكيد على
 الشحنة التعبيرية ووحدة المضمون .
 ويقول الفنان " أنه قام بتحضير الورق قبل الطباعة بتلوينه بدرجات الألوان
 (الأخضر والبرتقالي والأصفر) في خلفية العمل في تدرج لوني (متجانس)
 بألوان " الإمبرليك " ثم طبع فوقه باللون الأسود " .

* الأشكال من (شكل ٦٢) حتى (شكل ٧٦) من "كتالوج" ترينالي أوساكا الدولي للطباعة عام ١٩٩٤ اليابان



(شكل ٦٣)

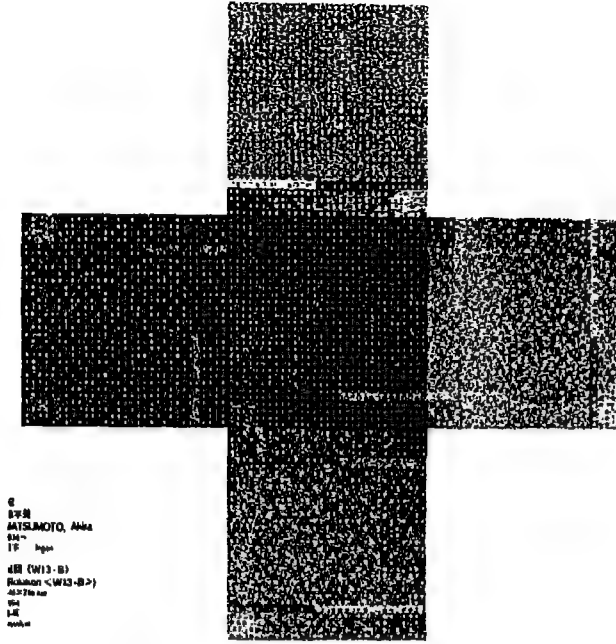
(شكل ٦٣) المكون من (أ ، ب) وهو نموذج لفن الطباعة البارزة الملونة المعاصرة في (إندونيسيا) للفنان (سوكامتو) "SUKAMTO" (٦٣×٤٧ سم) طباعة بارزة حفر الى اللينوليم مكون من جزأين متجاورين . ويعتمد في بناءه على خطوط (المنحنيات والتوريقات) التي شكل منها عناصره (إمرأه ووجوه وأوراق أشجار وحيوانات وطيور) في إيقاع متنوع لأحجام واتجاهات مساحاتها ومباشر حيث " تجاهل البعد الثالث " وأكد هذا الترابط العضوي في كلا الجزأين من العمل (أ ، ب) باستعمال اللون (الأوكر) الذي يمثل الخلفية واللون الأسود الذي يمثل عناصر العمل وميز الشكل (ب) بديناميكية في عناصره ، وطباعته من أكثر من قالب طباعي بارز لتأكيد الثراء والتنوع والإضافة والتميز . . وفي نفس الوقت ترابط الشكل العام لخلق وحدة يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من قيمة تلك العناصر .



(شكل ٦٤)

(شكل ٦٤) وهو يمثل نموذج حديث لفن الطباعة البارزة الملونة فى اليابان للفنان "شوكو شيكيبا" SHOKO SHIKIBA من مواليد عام ١٩٢٧ - طباعة خشب ملون - مقاس (٢٧٣ × ١٦٥ سم) اسم العمل " رقصة شعوب من الزمن الغابر " ونفذه عام ١٩٩٤ والعمل مجمع من خلال طباعة ثلاث قطع خشبية متجاورة على امتداد ورقة واحدة جعلته وخروجا عن المألوف " فى حجم ومقاس الطبعة الفنية من الأعمال الصرحية " الجدارية العملاقة .

تعتمد الفنان ذلك الحجم لكى يكون حجم عناصره (المجموعات البشرية) مساويا لحجمها الطبيعي ومتلاصقة ، وفى حركتها التلقائية المختلفة الاتجاهات الشديدة الازدحام الملتهبة لونها للتشكيك فى كونهم يرقصون تعبيرا عن المرح ، ولتأكيد حجم المأساة ، رفع أيديهم الى أعلى ، وبدت تعبيرات وجوههم تكن فى فزع .



(شكل ٦٥)

(شكل ٦٥) كذلك من اليابان يعرض الباحث أسلوباً وأداءً مختلفاً في الطباعة للفنان (اكيرا ماتسوموتو) AKIRA MATSUMOTO " الدوران " (٢٤٦ × ٢٤٦ سم) ١٩٩٤ طباعة بارزة - خشب ملون - الشكل ناتج من طباعة سطح طباعي واحد خمس مرات بألوان مختلفة ٠٠٠ ربط الفنان بين وحداتها في قانون منتظم ، مستخدماً علاقات وقيم لونية متعادلة لخدمة الهدف والشكل العام للتكوين الإيقاعي .



(شكل ٦٦)

وفى (شكل ٦٦) " عظمة الشجرة كاتسورا " (٦٨ × ٩٩ سم) - طباعة
بارزة خشب ملون - للفنان اليابانى (سيكو كاواشى)

SEIKOKAWACHI

يلاحظ البناء الهندسى المعمارى فى الخطوط الحادة والتأكيد على البعد
الثالث والإضاءة والظلال واستعمل التضاد فى الخطوط والنقط الهندسية
والعضوائية ٠٠٠ وقد تألفت فى هذا الجو الهندسى الحاد ، وبألوان قليلة
متعادلة تم اختيار مواضعها وكمياتها فى العمل بدقة .

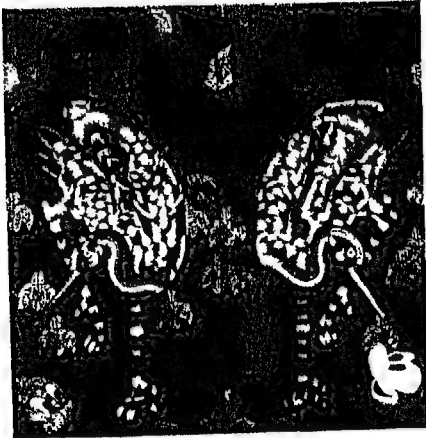
(شكل ٦٧)



(شكل ٦٧)

ويمثل نموذج معاصر لفن الطباعة
البارزة الملونة في الهند " الطريق الى
شجرة في التل " - طباعة خشب ملون
(٦٠ × ٧٥ سم) للفنان " كافان "
CHAVAN GAJRAJ BABURA
يلاحظ رؤية الفنان الحاملة من خلال
تدرجات اللون الواحد وشفافية عناصر
التكوين باستعمال الحبر الشفاف لإضافة
قيم لونية جديدة متعادلة .

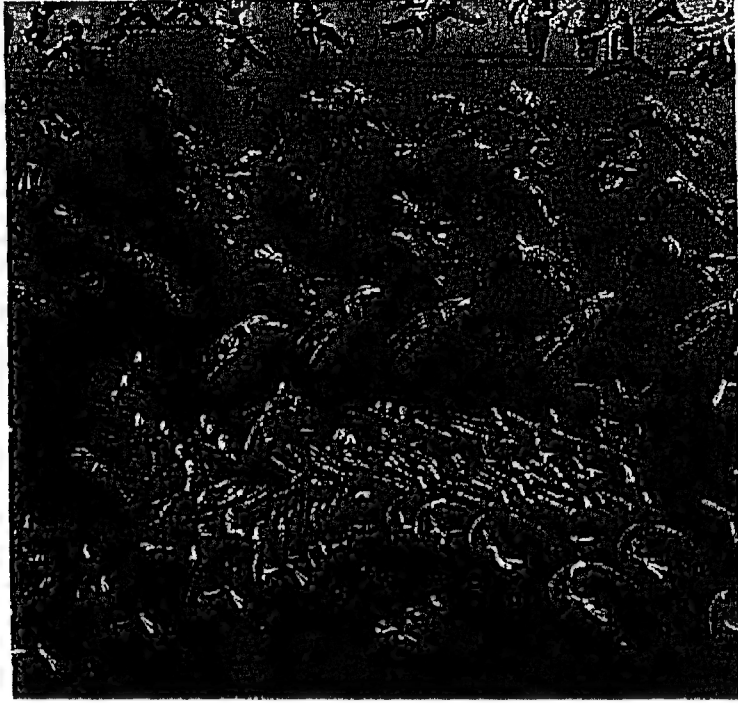
(شكل ٦٨)



(شكل ٦٨)

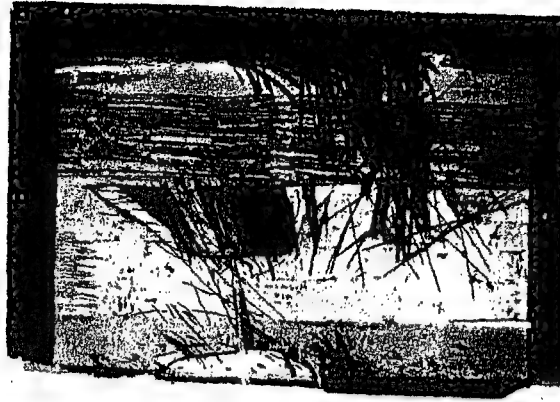
ويمثل نموذج آخر لفنون الطباعة البارزة
في اليابان " رؤية العالم من الشرق "
(١٨٠ × ١٨٠ سم) - (١٩٩٤)
للفنان (كنيشى توهمتو) KENICHI
TOHMOTO طباعة خشب ملون .

يلاحظ كبر حجم العمل ، وأنه طبع من
خلال سطحين متجاورين من الخشب
كذلك رؤية الفنان الصاخبة للعالم
والشديدة البريق من خلال أداء ومهارة
عند الحفر على الخشب والتلوين عند
الطباعة .



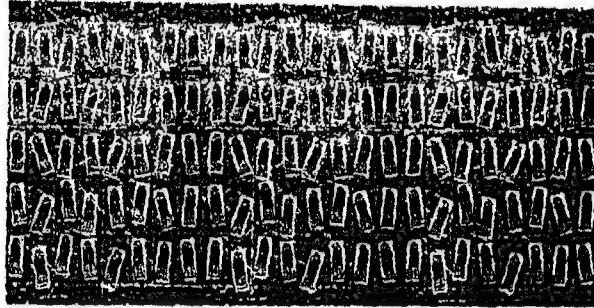
(شكل ٦٩)

(شكل ٦٩) نموذج معاصر لفن الطباعة البارزة الملونة - فى الصين للفنان
 (زهانج منجى) ZHANG MINJIE وهو طباعه خشب ملون (٨٠ × ٧٥,٥ سم)
 ١٩٩٤ ويتضح فيه الاهتمام الشديد بالمهارة الأدائية (التقنية) فى المدرسة الصينية
 واختيار الفنان لعنصر " واحد " وبحجم " ثابت " (الإنسان) وشكل منه هذه النغمات
 الإيقاعية الغنية بالحركات الرياضية البهلوانية وهم فى ذى موحد الشكل واللون ،
 وتكمن مهارة الفنان فى اختيار الوحدة التى تعامل معها وفى السيطرة على بناء
 التكوين وتنويعه بقيم جمالية واستعراض مهارة الأداء الشخصى المتمثل فى دقة
 الحفر على الخشب لتحقيق الضوء والظل ٠٠٠ من خلال لون واحد بدرجاته ٠



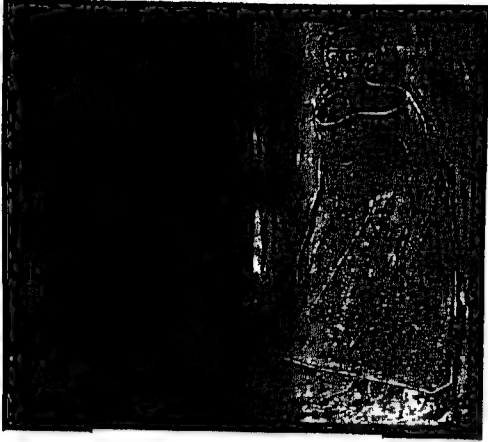
(شكل ٧٠)

ويمثل (شكل ٧٠) نموذج آخر من جنوب شرق آسيا - بنجلاديش - " ملك الصيادين " (٩٥ × ٦٣ سم) عام ١٩٩٣ - طباعة خشب ملون للفنان NABI RAFIQUN (نابى رافكين)



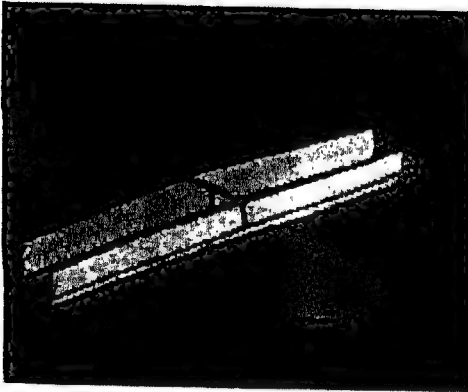
(شكل ٧١)

كذلك (شكل ٧١) يمثل نموذج للطباعة البارزة الملونة من كوريا " يوم سعيد " (٢٤٠ × ١٢٠ سم) عام ١٩٩٤ طباعة خشب ملون للفنان (جان سكشين) JANG-SIK SHIN الذى أستخدم عنصر (وحدة) واحدة ثابتة فى المساحة واللون ٠٠ ونسج إيقاعاً ، يترك أثر ما بتكرار طباعة القالب الخشبى ثلاث طبعاات متجاورة وبنفس الدرجات اللونية ، مؤكداً ترابط (الكل) من خلال الخطوط الرقيقة المتشابكة المحفورة أمام وخلف العنصر مستعملاً الألوان الشفافة .



(شكل ٧٢)

(شكل ٧٢)
 ويمثل نموذج للطباعة البارزة في
 رومانيا " الرجل الحائط "
 (١٣٢ × ١١٣ سم) عام
 ١٩٩٤ للفنانة (ميركيا دوريل
 ROMAN)
 MIRCEA DOREL
 - طباعة بارزة -
 خشب ملون والعمل مكون من
 جزأين (لكل جزء سطح طباعي)
 طبعا متجاورين على ورقة
 واحدة .



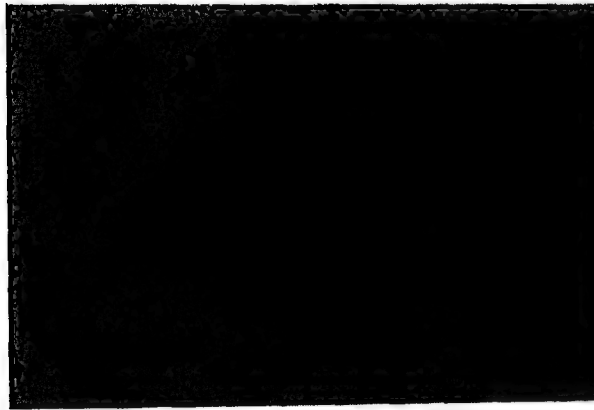
(شكل ٧٣)

(شكل ٧٣)
 ويمثل أحد اتجاهات فنون الطباعة
 البارزة في النرويج " الطائرة
 الصغيرة " (٣٥ × ٢٨ سم)
 ١٩٩٣ من أعمال هنريت
 HENRIETTE
 BOERENDAN'S
 طباعة
 خشب ملون .



(شكل ٧٤)

ومن أمريكا اللاتينية (شكل ٧٤ و ٧٥) وهما نموذجان للطباعة البارزة الملونة -
 الأول (شكل ٧٤) من كولومبيا "مشهد ليلي" (٩٢ × ٦٠ سم) عام ١٩٩٣
 للفنان (زيمرمان) ZIMMERMAN طباعة بارزة ملونة ، حفر على
 اللينوليم يلاحظ الفرق الواضح في الخواص المحددة للون (الكنه،القيمة،الشدة)
 وما تعكسه من تأثير سيكولوجي على المتلقى ، الناتجة من طباعة اللينوليم .



(شكل ٧٥)

الثاني - (شكل ٧٥) للفنان (استرور) OSTROWER من البرازيل مقاس
 (٧٠ × ٤٥ سم) عام ١٩٩٣ طباعة بارزة - خشب ملون .



(شكل ٧٦)

ويمثل (شكل ٧٦) نموذج للطباعة البارزة الملونة فى استراليا " اندفاع "

(٢٨٠ × ٢٢٩ سم) ١٩٩٤ للفنان (ايمانيس تيلرس) IMANTS TILLERS

(طباعة بارزة من كتل الخشب) •

يلاحظ فى هذا العمل عدم ظهور ما يشير الى ملمس سطح الخشب - كذلك عدم استخدام أدوات الحفر أو القطع على الخشب - مما يؤكد أن الفنان حقق هذا العمل التجميعى (المكون من خمسة عشر سطح طباعى) من خلال إضافة العجائن أو اللدائن البلاستيكية أكثر من مرة فوق السطح أى أنه تم بالإضافة فوق السطح وليس الحفر ، ويعد هذا الأسلوب التقنى فى الطباعة البارزة الملونة تطوراً يتوافق مع إيقاع العصر وما استحدثت من وسائط طباعيه جديدة .

الفصل الثانى

**استخلاص مقومات اللون فى إثراء العمل الفنى
المطبوع بالقالب الخشبى**

أهمية اللون :

" الألوان تزودنا بمعلومات عن الموضوعات الموجودة فى البيئة ، مما تساهم فى تحديدها ووضعها وتحديد موضعها فى الفراغ ، وهى ليست مجرد احساسات على شبكة العين ، بل إنها ترتبط بعمليات التفكير والانفعالات و ينحصر اللون فى تحديد العلاقة بوضوح تام بين منابع التشكيل فى التصميم وتتبع المؤثرات العلمية والثقافية و النفسية و البيئية التى تصب جميعاً فى كيان الفنان وإدراكاته وخلفيته الفكرية " ^١

" كما أن استخدام اللون فى عملية الطباعة يثرى التصميم من خلال أساليبه الأدائية والتى تترك بدورها أثرها الفعال لدى المتلقى نجد أنه يضيف عنصراً هاماً آخر السى تركيب العمل الفنى لا يقل أهمية عن الخط وذلك إذا وضع فى الاعتبار " القيمة النغمية " أو بعبارة أخرى الشدة النسبية لكل لون من الألوان المتعددة ٠٠٠ بالنسبة للضوء العام للعمل كله ٠٠ و بذلك يتحدد و يتحقق النغم العام السائد فى العمل وهو ما يعرف " بالأسلوب " .

وربما كان أفضل وصف لما تعنيه هذه المعانى الحسية هو ما تضمنته كلمات " راسكين " فى كتابه " مصورون محدثون " " إن كل الناس من ذوى التدريب الكامل والمزاج المعتدل ، يتمتعون باللون ، و اللون يقصد من أجل الراحة الدائمة للقلب الإنسانى و بهجته ، كما أن أسمى أعمال الخلق قد منحت اللون بثراء وكرم ، وكان اللون هو الإشارة و الدليل العظيم على كمال هذه الأعمال ، إذ يرتبط اللون " بالحياة " فى الجسم الإنسانى ، " و الضوء " فى السماء ، " و بالنقاء " والصلابة فى الأرض " ^٢

^١ 'SCHWARZ H. COLOUR FOR THE ARTIST , LONDON STUDIO VISTA 1980.9.82

^٢ هيربرت ريد - معنى الفن - ترجمة سامى خشبة - مراجعة مصطفى حبيب - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ص ٣٦ ، ٣٧

ويرتبط اللون بتأثيرات رئيسية ثلاث :-

- ١- تأثيرات ذات قيم تشكيلية تختص ببحث الزوايا التى تتعلق بعلم الجمال .
- ٢- تأثيرات سيكولوجية تختص ببحث تأثير اللون على نفسية الإنسان .
- ٣- تأثيرات فسيولوجية تختص ببحث تأثير اللون على جسم الإنسان .

وسوف يخصص هذا الفصل لبحث القيم التشكيلية اللون ، حيث أنه قد تعرض البلحث من قبل " للتأثيرات السيكولوجية والفسيولوجية للون " فى الفصل الأول من الباب الثانى .

ظاهرة الانعكاس :

وتتلخص فى أن مساحات الألوان الفاتحة غير اللامعة لا تتغير بفعل الضوء الواقع عليها ، كما وأن هذه الأسطح الفاتحة اللون تكتسب جزءاً من لون الضوء الذى يقع عليها دون أن تفقد جمالها . أما مساحات الألوان الداكنة اللامعة فإنها تتغير بشدة فتفقد شكلها ، إذ أنها تعكس بقوة صور الأشياء التى أمامها .

ظاهرة الإشعاع :

أى أن بعض الألوان تسطع وتشع بمعنى أنها تظهر وكأنها تبرز أشعه ضوئية خارج السطح الذى تغطيه ، هذا ما يعرف بظاهرة الإشعاع أو الانتشار للون ، بهذا الفعل الظاهرى تؤثر بعض الألوان على الألوان المجاورة لها و تغير قليلاً من كنهها . كما يحدث أن تطفى ظاهرياً بعض الألوان على مساحات الألوان الأخرى . فمثلاً السطح الأبيض نظراً لشدة ونوارنيتها فإن قوة إشعاعه تزيد من مساحته ظاهرياً (راجع شكل ٤٠ ، ٤١) و تحدث هذه الظاهرة تبعاً لاختلاف الشدة لمجموعة الألوان حيث يطفى أحد اللونين المتجاورين على الآخر .

وكما كان اللون بقيمة فاتحه ونقى الكنه كلما ظهرت خاصية الإشعاع للون . وإذا ما كان اللون غامقاً وغير نقى الكنه ، فإنه بالعكس يفقد إمكانية الإشعاع " .^١

^١ د. يحيى حمود - نظرية اللون - دار المعارف - القاهرة - ١٩٨١ ص ١١٦

القيم التشكيلية لتباين الألوان :

" إذا تمرس الفنان وعرف كل الإمكانيات التي يحملها استعمال اللون ، وفي نفس الوقت عرف ما هي الانطباعات و التأثيرات التي تصاحب الألوان في هذه أو تلك الظروف ، كل ذلك يؤدي الى الحلول الناجحة في استعمال اللون ، كما أن رد الفعل لدى المتلقى يتوقف على اتساع الأسطح الملونة وعلى إضاءتها وبالتالي على شدة اللونين المتجاورين فإذا كان استعمال مجموعة لونية مكونة من لون أحمر وآخر أخضر أو من لون بنفسجي وآخر أصفر يمثل أقصى درجات التباين ، إذا كانت هذه الألوان في أقصى درجات تشبعها فإنه إذا ما قلت شدتها قل تباينها ونفورها .

كذلك بدلاً من أخذ ألوان متباينة فإننا نستعمل جميع ألوان متجاورة على الدائرة اللونية أو لـونين متباينين متساويي القيمة و بشدة ضعيفة أو قاتمين بإضافة المادة الملونة (الأسود) ، في هذه الحالة يتولد من هذا الاستعمال إحساس أو شعور من طابع مختلف فبدلاً من إزعاج واضطراب النظر الناتج عن تباين الألوان نجد تهدئة و تميّعاً يمكن أن يصل في بعض الأحيان الى إحساس مفرط في الملل يتولد عنه إجهاد أيضاً للعين .

القيم التشكيلية عند مزج الألوان بالأبيض والأسود :

إن الألوان الأولية والألوان الثانوية وخاصة الساخنة منها ألوان حية وضاعة ، هذه الألوان تشع بدرجات مختلفة بنشاط يؤثر على العين وعليه فيجب أن تستعمل بحذر ويمكن استعمالها في الأجزاء الواقعة في المستويات الأمامية البارزة من البناء ، وهذا أوفق من استعمالها كألوان للمستويات الخلفية وعند مزج هذه الألوان بالأبيض فإنها تفتح وتضعف شدتها وهكذا تهدأ ، وتصبح من الممكن احتمالها فللون الفاتح غير اللامع يعطى إحساساً بالاتساع والرحابة كما يوحى بفكرة الهدوء

والسكينة ، أما اللون الغامق فيحدث تأثيرات عكسية ، فهو يحد الاتساع ويشيع الكآبة .

(أنظر شكل ٧٧ ب ، ج ، د) و (شكل ٧٨ أ ، ب) و (شكل ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١) وقد أظهرت التجربة أن الهجوم الداخلية الملونة بألوان فاتحة تظهر أكثر اتساعاً من نفس الهجوم إذا ما لونت بألوان غامقة .

وكذلك اللوحة التي تغلب فيها الألوان الفاتحة تظهر وكأنها أكبر من مساحتها ، كما أنه إذا ما استعملت في لوحة واحدة عدة ألوان في مساحات متساوية فإن مساحة اللون الأصفر تظهر أكبر من مساحة اللون البرتقالي وإن مساحة اللون البرتقالي تظهر أكبر من مساحة اللون الأحمر ، وبالمثل فإن مساحة اللون الأزرق تظهر أكبر من مساحة الأسود .

أما إذا مزجت الألوان بالأسود فإنها تفقد نورانيتها ، فإذا حققت توافقاً في تكوين لوني فيمكن استعمالها مع مراعاة أن الزيادة في إضافة الأسود تؤدي إلى إخفاء الكنه الأصلي للون وتعطى رمادياً غير حيادي في النهاية .

التأثير المنظوري للألوان

إن سطحاً ما ، أصفر اللون تحسه العين و يظهر على بعده الحقيقي في حين أن الأخضر والأزرق والبنفسجي تظهر مبتعدة أي تظهر وكأنها ترتد أما الأحمر فيقترب من العين ظاهرياً أي تظهر وكأنها تتقدم ، هذا ما يطلق عليه (التأثير المنظوري للألوان) ويقصد به ردود الأفعال التي تحدث الاحساسات بالبعد أو القرب عن سطح ملون .

وعليه فطالما أن الأشكال الملونة باللون الأصفر ، تظهر وكأنها تسمح بالتقدير المضبوط للمسافات فأى تكوين باللون الأصفر يكون مرئياً فى حدود المسافة الحقيقية بينه وبين الراى^١ .
(راجع شكل ٧٢ و ٧٣ و ٧٤) .

نخلص من ذلك الى أنه ترجع أهمية استخدام اللون فى الطباعة البارزة فى أنه يكشف ويكثف البعد النفسى لدى الفنان وبالتالي لتأكيد القيسم التعبيرية فى الشكل وبالتالي المضمون .

وللتأكيد على دلالة ذلك يتعرض الباحث من خلال عرض عدد من الأعمال الفنية المنفذة طباعيا باستعمال القالب الخشبي الى دراسة أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم تشكيلية قائمة بذاتها . . . ثم يبين أثر ذلك على الشكل والتعبير .

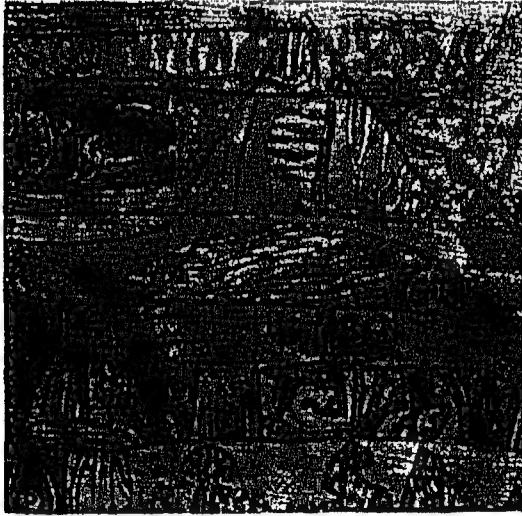
وذلك من خلال عرض نماذج (مختلفة الاتجاهات) من الأعمال الفنية الطباعية البارزة الملونة مركزا على طباعة الخشب منها، مع الدراسة والتحليل ، لإظهار القيم الجمالية والتشكيلية التى تنتج عن هذا التغيير، والتأكيد على حتمية وجودها بهذه القيم اللونية التى قصدها الفنان ذاته والتى يتحقق فيها أعلى قيم جمالية تخدم الشكل والتعبير حسب رؤيته الخاصة .

ونظرا لصعوبة حصول الباحث على صور لنسخ مطبوعة بالقالب الخشبي بألوان مختلفة من أصل عمل فنى واحد تمثل اهم الاتجاهات والتيارات الفنية المختلفة ، لذا تعامل مع التكنولوجيا التى يقدمها الحاسب الآلى (الكمبيوتر) وبرامجه المختلفة لتحقيق هذا الغرض .

^١ المرجع السابق ص ١١٧ ، ١١٨

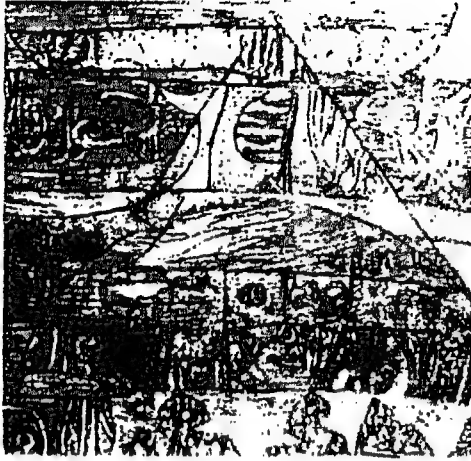


(شكل ٧٧ - أ)

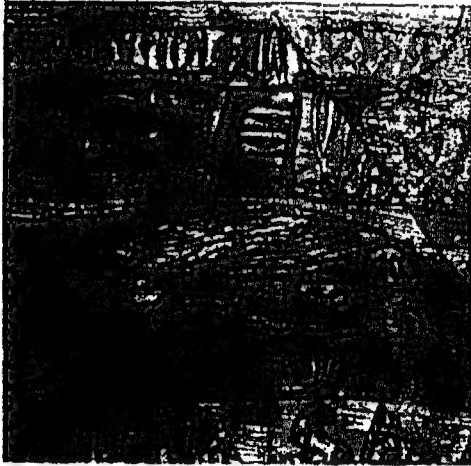


(شكل ٧٧ - ب)

(شكل ٧٧ أ ، ب ، ج ، د)
 طباعة خشب ملون
 للفنان د / حسين الجبالي .
 عند دراسة وتحليل الشكل
 يمكن أن يلاحظ بوضوح قيمة
 وحجم الشحنة التعبيرية التي
 تحققت في العمل من خلال
 تعادل القيم اللونية (الساخنة
 والباردة) . . . هذا الاتزان
 اللونى الذى تناوله الفنان من
 خلال إستعمال كميتان
 متعادلتان تقريباً من درجتى
 اللونين (البرتقالى والأخضر)
 ومتضادتان فى الكنة ، بحيث
 لا نستطيع أن نفصل أو نفرق
 أحدهما عن الآخر فى الأهمية
 حيث أنهما قد تماسكا فى وحدة
 عضوية من خلال النسيج
 أو الإيقاع الخطى المتنوع فى
 الشكل (العضوى والهندسى)
 وكذا الكثافة ، بحيث تترك أثراً
 لدى المتلقى ، فينعكس بالتالى
 مضموناً وتعبيراً محدداً .



(شكل ٧٧ - ج)



(شكل ٧٧ - د)

وذلك من خلال أسلوب
الأداء الخاص بالفنان الذى
يمتاز بالبساطة والاختزال
وعدم الافتعال .

فكانت كل هذه الجوانب الفنية
هى الطريق المباشر لتأكيد
القيم التعبيرية فى الشكل
والمضمون .

وعندما تستبدل الوان نفس
العمل بمعرفة الباحث كما فى
شكل (ب ، ج ، د)
يلحظ الفرق الواضح فى تفرد
كل منها بقيم فنية قائمة بذاتها
قد أثرت على العين وبالتالي
طبعت فى العقل وعكست
تأثيراً ما ، يختلف باختلاف
القيم اللونية - وجاءت أيضاً
فى مرتبة أدنى من حيث القيم
الجمالية وبالتالي التعبيرية التى
حققتها الفنان وقصدها فى العمل
الاصلى (شكل ٧٧ - أ) .



(شكل ٧٨ - أ)



(شكل ٧٨ - ب)

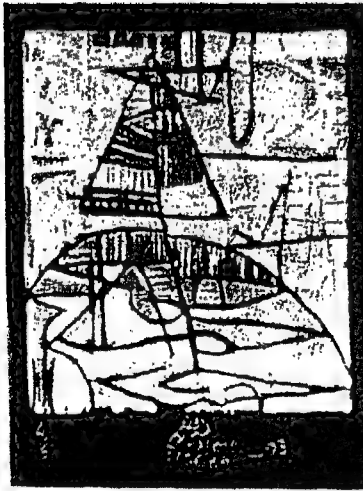
كذلك فى (شكل ٧٨ أ ، ب ، ج ، د ، هـ) طباعة خشب - ملون - لنفس الفنان - يلاحظ أن (الشكل أ) هو الذى يحقق أعلى قيم جمالية لونية لتعادل قيمة وشدة الألوان الساخنة والباردة ، مما يؤكد الشحنة التعبيرية واتزان العمل . كذلك يلاحظ توزيع اللون الأسود الخاص بلون الورق والاستفادة منه فى تحقيق الإيقاعات الخطية التى تمثل القيم الرئيسية فى بناء العمل ، وتنويعها بين الخط العضوى والهندسى فى بناء متماسك من خلال علاقة جمالية رئيسية بين المثلث والدائرة والمستطيل ، ويمكن أن يلاحظ بوضوح - كثافة اللون - من حيث القيمة والشدة وكذا التباين والانسجام فيما بينهما الناتج من التحضير بالطباعة باللون الأبيض على الورق الأسود كأرضية قبل طباعة باقى الألوان (الأصفر والأزرق والأحمر) ويلاحظ الفرق الواضح الذى ينتج على الشكل والتعبير لكلا الشكلين (أ ، ب) الناتج عن استبدال القيم اللونية بمعرفة الباحث واختلافها (من حيث التباين والكنة والشدة)



(شكل ٧٨ د)



(شكل ٧٨ ج)



(شكل ٧٨ هـ)

كما يلاحظ أيضاً اختلاف فى
القيم التشكيلية وبالتالى
التعبيرية فى كل من الأشكال
" ج ، د ، هـ " عندما تغيرت
واستبدلت القيم والدرجات
اللونية فى كل منها .



(شكل ٧٩ - أ)

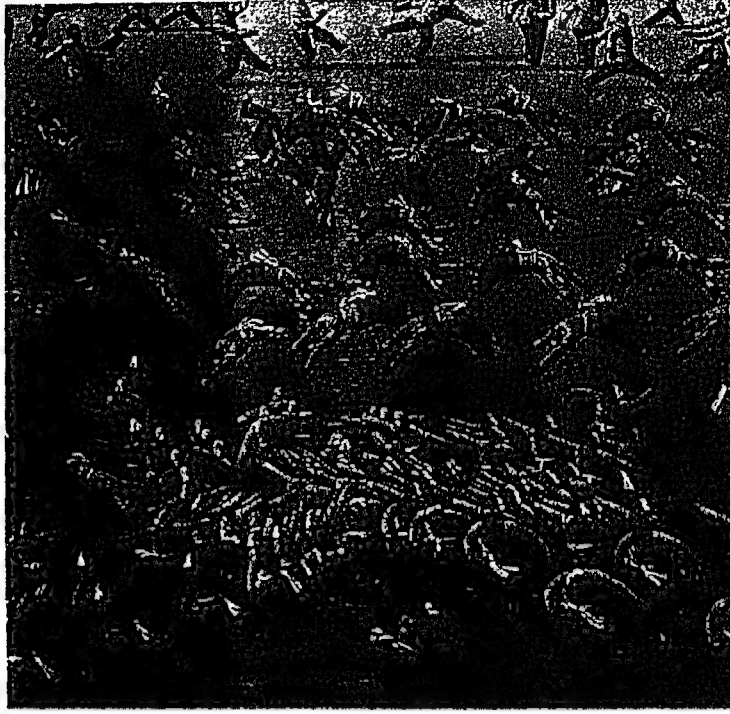


(شكل ٧٩ - ب)



(شكل ٧٩ - ج)

فى (شكل ٧٩ - أ ، ب ، ج)
 طباعة بارزة - خشب ملون
 للفنان العراقي " صادق توما "
 (١٩٥٢) (مقياس ٩٠ × ٩٠ سم)
 يلاحظ أن اللون يؤدي دوراً أساسياً فى
 العمل حيث كثف الفنان الشحنة التعبيرية
 وغلفها (من خلال أسلوب أداء بسيط)
 بمسحة رومانسية شفافة يصحبها عبق
 تاريخي يستمد جذوره من حضارة أرض
 الرافدين ، و باستعمال درجتى من
 اللونين (الأخضر و البرتقالى المائل
 إلى الاصفرار) فى تلوين الخلفية فى
 توالن ٠٠٠ وذوبانها وانصهارها معاً
 كما تلاحم عنصرى العمل (الرجل
 والمرأة) فى وحدة عضوية واحدة وفى
 وجه واحد لتأكيد نفس المعنى .
 وأن هذا الإحساس يقل وينعدم عندما يتم
 استبدال الألوان كما فى (شكل ب ،
 ج) حيث تتصارع العلاقة اللونية
 وتلتهب فى (شكل ب) لطغيان اللون
 الأحمر الساخن وتقل وتفتقر فى
 (الشكل ج) حيث الألوان الباردة -
 مما يؤكد الدور السيكولوجى الهام الذى
 يؤديه ويعكسه اللون .



(شكل ٨٠ - أ)

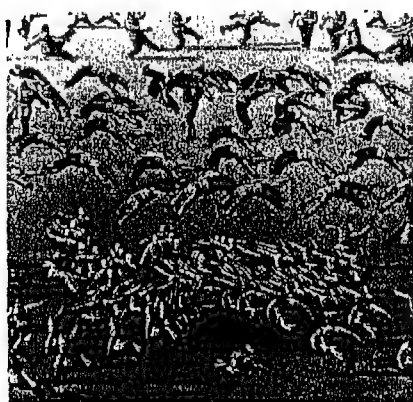
(شكل ٨٠ - أ ، ب ، ج ، د ، هـ) طباعة بارزة خشب ملون - للفنان الصيني ZHANG, MIN. JIE (١٩٥٩) مقاس (٨٠×٧٥,٥ سم) ، حيث تظهر القيم التعبيرية في العمل بوضوح من خلال القيم اللونية ، من إنسانية ودسامة اللون (المستمد من الأرض والإنسان) الذى تناوله الفنان (شكل أ) - وتوافقه واتساقه مع عنصر العمل (الإنسان) الثابت فى الحجم والمتوحد فى ألوان الملابس حيث - أن حجم الجهد المبذول للحصول على هذا الكم من الدرجات اللونية - تتفق مع الجهد المبذول فى توزيع (عنصر) العمل وفق نظام وقانون ، وفى إيقاع ديناميكى راقص (فى مستوى الأرض - وفى الهواء - الفراغ - وفى الأفق) مجسدا إيقاع غنى بالقيم التعبيرية ، بأسلوب أداء متقن لتأكيد الإضاءة والظلال وتختلف هذه القيم ، فتتجه سلبياً عندما تستبدل الألوان كما فى (شكل ب ، ج ، د ، و) حيث تنفرد كل منها بقيم قائمة بذاتها تؤدى الى اختلاف فى الشكل والتعبير .



(ج)



(د)



(هـ)



(و)



(ب)



(أ)



(ج)



(د)

(شكل ٨١ - أ، ب، ج، د) طباعة

بارزه - خشب ملون - للفنان الهندي

CHAVAN , GAJRAJ BABURAO

(١٩٥٨) مقاس (٦٠×٧٥سم)

يلاحظ الفرق الواضح فى القيم التعبيرية

واختلافها فى الشكل الواحد عندما

استبدلت القيم اللونية ففى (شكل أ)

نجد تأكيد الفنان على شفافية اللون

وانسجامها ، لخدمة الرؤيا الميتافيزيقية

للعمل ، والإيحاء بتوقيت (أى زمن)

المشهد واختلف هذه الرؤيا ، وكذا

مضمون الشكل والتعبير، عندما

استبدلت الألوان بمعرفة الباحث فى

كل من الأشكال (ب) ، (ج) ، (د)

الفصل الثالث

التجارب العملية للباحث

التجارب العملية :

على اعتبار أن " التجربة ، تجسيد للفكر الإنسانى " فقد جاءت التجارب العملية من خلال الإحساس و الاهتمام الخاص للباحث ٠٠٠ وبأسلوب التعبير المتجانس ٠٠٠ وباختيار الأداء ٠٠٠ والخامات المناسبة التوظيف لتحقيق النتيجة المرجوة ، مع احترام الخصائص التى يملئها السطح الطباعى الخشبى لذا فقد تم التطبيق العملى فى سياق صلب الموضوع الرئيسى للبحث مجتهداً فى الاكتشاف والاقترب من الهدف .

الاعتبارات الأساسية للتجارب :

إن تحقيق الوجود الإنسانى فى الطباعة بالأسطح الخشبية يأتى من التوافق ما بين السطح الخشبى وطبيعة الإدراك الحسى الملمس عند الإنسان ، لما تحمله هذه الخامة من سمات الدفء والمرونة فهى بذلك تكون أقرب الأسطح الطباعية انسجاماً مع الطبيعة الإنسانية . ولأن الخشب فى ذاته خامة صديقة للبيئة والإنسان وله من الحضور فى الاستخدامات البشرية اتساعاً يفوق خامات أخرى ٠٠ وله أيضاً من خصائص طواعية التشكيل ما يعطى الإنسان سهولة التعامل معه فى مساحاته المتعددة ، فمن هنا تصبح الأسطح الخشبية الطباعية مادة مثبوقة للعمل فى المساحات الكبيرة على نحو غير تقليدى من حيث حدود الشكل الخارجية وكذلك الإحياء بأساليب عرض وإخراج فنى ٠٠٠ مع إمكانية قبول استخدام خامات وسيطة وأخرى قابلة للطباعة عليها . من هنا اتجهت التجارب للاستفادة من تلك العوامل فى البحث عن حلول جديدة فى تقنية الطباعة بالأسطح الخشبية ، وعندما يضاف إلى تلك التجارب محاورات بالاستبدال اللونى فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد تكون الاحتمالات مشيرة إلى إمكانات غير محدودة ترتبط بتعدد متغيرات العوامل الداخلة فى الطباعة من السطح الخشبى . ونظراً لتدفق الخطوط والمساحات تعددت الأسطح الطباعية أفقياً ورأسياً فى العمل الواحد محدثة أكبر قدر من التبادل والتوافق "متوالية" تم توظيفها من خلال العلاقات البنائية للخطوط والمساحات والألوان بحيث يمكن الحصول على رؤى متعددة ، ويتوقف نجاح كل تجربة من هذه التجارب بقدر التوفيق

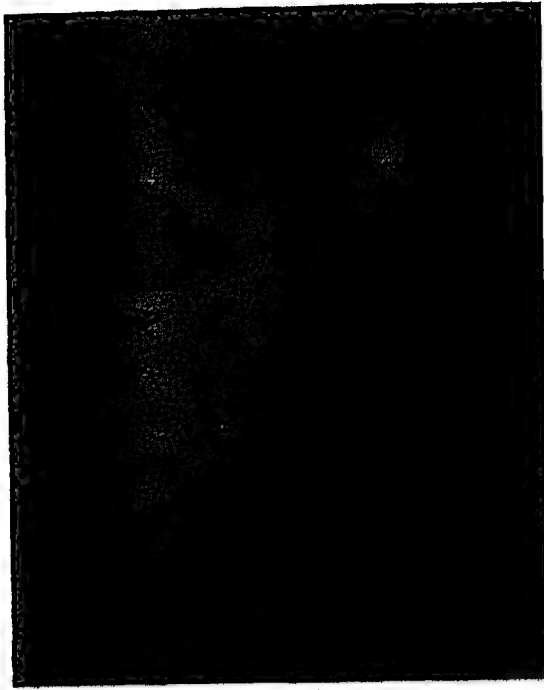
تتحرك أداة الحفر على سطح الخشب محدثةً عمقاً متنوعاً ومسيطرأً عليه بحيث يتحرك محققاً قيم جمالية من خلال التنوع في هيئة وسمك الخط وهو المثير الأولى (عضوى وهندسى) وما ينتج عنه من مساحات عضوية وهندسية فتنشأ عناصر (مفردات) تتحاور مع بعضها في عمليات تجاذب وتنافر وفي وحدة عضوية متناسقة من جراء ليونة الخط وتدرجه في التنوع - ويتأكد هذا الربط والتوحد من خلال القيم اللونية التي تنمو وتتصاعد من حيث القيمة والتباين تدريجياً وفي حركة مقصودة متجهة الى مركز العمل من خلال المرور في خط سير محدد للتعرف على كل عناصر العمل ودون الخروج منه ،



شكل (٨٢)

طباعة بارزة - خشب ملون على ورق أسود - مقاس (٧٦×٦٤ سم)

فى الشكل (٨٢) يلاحظ أن الشكل الذى يشبه الطائر (فى مركز العمل) قد ظهر متميزاً لونياً باللون الأحمر ، ثم الدائرة والمساحة فى المنتصف والخط الجانبى على اليسار باللون الأبيض الشفاف ٠٠٠٠ وفى (شكل ٨٣) وهو لاحق فى السرتيب الطباعى حيث لم يطبع اللون الأبيض كأرضية كما فى (شكل ٨٢) يلاحظ الفرق فى اختلاف القيم اللونية الناتجة فى الشكلين حيث لم يظهر المستطيل الذهبى اللون الذى كان يمثل القاعدة لباقى العناصر واستبدلت العلاقة والحل بتماسك وتجاذب العناصر فى الاتجاهين الى أعلى وإلى اليسار والذى تعادل معهما وجعل قوة الشد تتجه الى الداخل وفى اتجاه اليمين وجود الدائرة باللون الأزرق والتى تتساوى بل تزيد عن باقى العناصر من حيث جذب الانتباه والأهمية ، والتى تم تحديد حجمها ومكانها وقيمة لونها بحيث تستقر فى تفرد وتميز وبحيث يكون لها دوراً هاماً فى رفع حدة الصراع اللونى .



(شکل ٨٣)



(شکل ٨٤ - أ)

لدراسة أثر استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على الشكل والتعبير من خلال التجربة العملية للشكلين (٨٢ ، ٨٤ - أ) يلاحظ الآتى :-

أن الشكلين هما نسختين طباعيتين من عمل واحد طبعا على ورق أسود اللون ومرا على مراحل الحفر والطباعة المتتالية بالتساوى مع الاختلاف الوحيد فى الوان التعبير وخاصة فى المراحل الأولى من الحفر والطباعة فهما يشتركا فى اللون الطباعى الأول (التحضيرى) وهو اللون الأبيض الذى يعد ضرورياً كتمهيد وتحضير لما يطبع فوقه من الوان أخرى حتى تظهر بقيمة وكثافة لونية أقوى وذلك بعد حفر الأجزاء التى ظهرت باللون الأسود - الذى يمثل لون الورق .

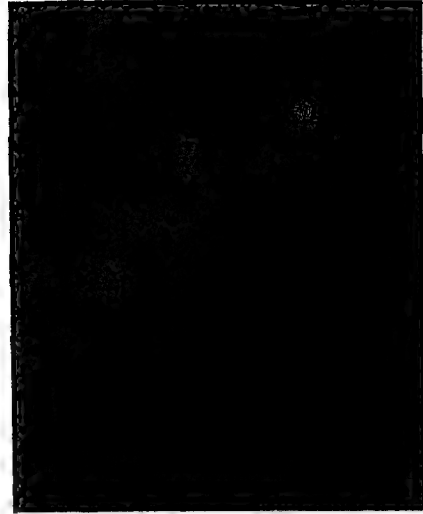
ثم فى (الشكل ٨٢) طبع اللون الثانى وهو اللون الأزرق - وأستبدل فى (الشكل ٨٤ - أ) بدرجة من اللون الأخضر ثم اللون الطباعى الثالث فى الشكلين كان اللون الذهبى ثم اختلفا فى اللون الطباعى الرابع ، ففى (الشكل ٨٢) طبع باللون البنفسجى بينما فى (الشكل ٨٤ - أ) طبع باللون البرتقالى المضاف اليه اللون الذهبى .

ويلاحظ شفافية الألوان فى كلا الشكلين وقد بدأت تظهر وخاصة فى (شكل ٨٤ - أ) نتيجة إضافة الحبر الشفاف الى الألوان وقد أفادت فى إضافة قيم لونية مكتسبة جديدة ثم طبع اللون الخامس (الأخير) وهو اللون الأحمر ويمكن ملاحظة النتيجة النهائية بعد طباعة اللون الأحمر فى كل من الشكلين .

فيلاحظ ان (الشكل ٨٢) أقل حرارة نتيجة طباعته فوق اللون الأزرق بينما فى (الشكل ٨٤ - أ) جاء ساخناً ملتهباً نتيجة طباعته فوق لون يدخل فى تركيبه اللونين الأصفر والذهبى ونستطيع أن ندرك الآن أنه رغم أن (الشكلين ٨٢ ، ٨٤ - أ) اشتركا فى لون الورق (اللون الأسود) ولون الحبر الطباعى (الأبيض والذهبى والأحمر) واختلفا فى لونين فقط - لذا كانت هذه النتيجة والفرق الواضح المؤكد فى النتيجة النهائية للشكل والتعبير حيث تفرد كل منهما بقيمة جمالية جعلت كل منهما عملاً قائماً بذاته فماذا تكون النتيجة عندما تختلف وتتغير جميع الألوان بالاستبدال ؟؟



(شكل ٨٤ - ب)



(شكل ٨٣)

وفى (الشكلين ٨٣، ٨٤ ب) وهما نسختين من عمل واحد أيضاً تمت طباعتهم على ورق أسود اللون وفى توقيت واحد - فى مراحل الحفر على الخشب لذا ظهرت الخطوط والمساحات السوداء التى تمثل لون الورق بقيمة لونية أكبر ، وتتميز كل نسخته بمجموعة لونية قائمة بذاتها لذا تأكدت خصوصية وشكل وبالتالي تعبير كل منهما وتفرد به بقيم جمالية خاصة به ٠٠٠ ففى الشكل (٨٤ ب) وهو الأكثر اتزاناً يلاحظ أن مركزه تم تحديد موقعه بدقة فى ثلاث محاور مختلفة فى الحجم واللون مترابطة فى الشكل ومتكاملة لونياً (الأزرق فى الدائرة - والأحمر - ثم البنفسجى) وهو الأكبر حجماً ولكنه أقلهم فى القيمة اللونية من حيث الشدة والكثافة ٠

وفى الشكل (٨٤ - ب) يلاحظ أن كل عناصره تساوت فى الأهمية من حيث القيمة اللونية والتى تمثل درجات لونية (ساخنة) متقاربة ومتماسكة - ولم يظهر

التباين اللونى فى عناصره إلا فى اللون الأسود ثم فى الدائرة الزرقاء قليلاً - ونتج عن ذلك بالتبعية فرق واضح فى الشكل والتعبير نتيجة هذا الاستبدال .



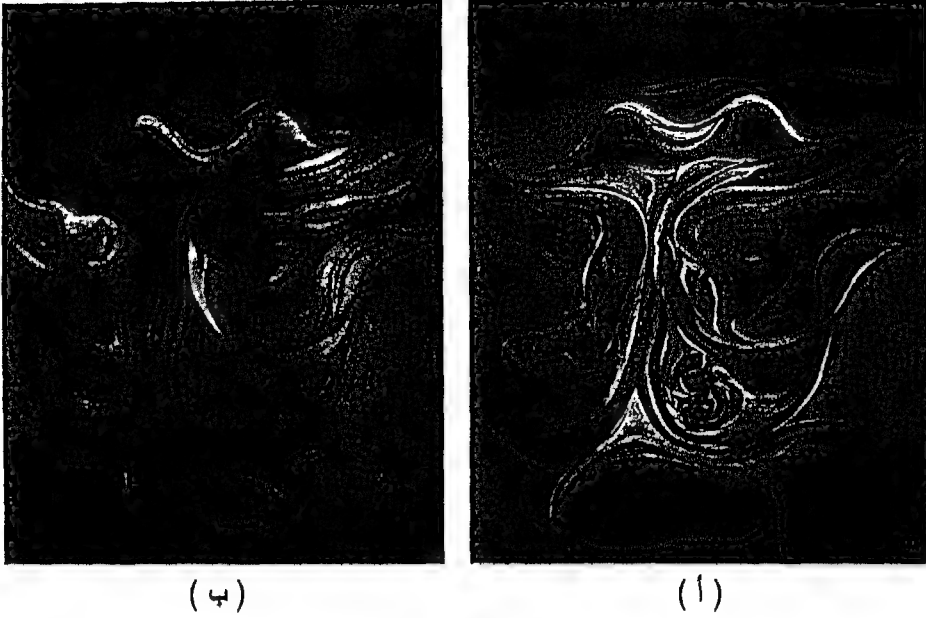
(ب)



(أ)

(شكل ٨٥)

وفى الشكل (٨٥ أ ، ب) وهما نسختين طباعيتين من تجربة عملية وإلهامية يظهر الاختلاف والتفرد فى وضوح نتيجة استبدال الألوان وخاصة عندما طبع فوق الشكلىين (أ) ، (ب) وبواسطة سطح طباعى طبقة شفافة من اللون الأخضر الداكن فى (شكل أ) وطبقة من اللون البرتقالى الشفاف فى (الشكل ب) بعد حفر مساحة الدائرة من القالب الخشبى التى ظلت محتفظة باللون الأبيض .

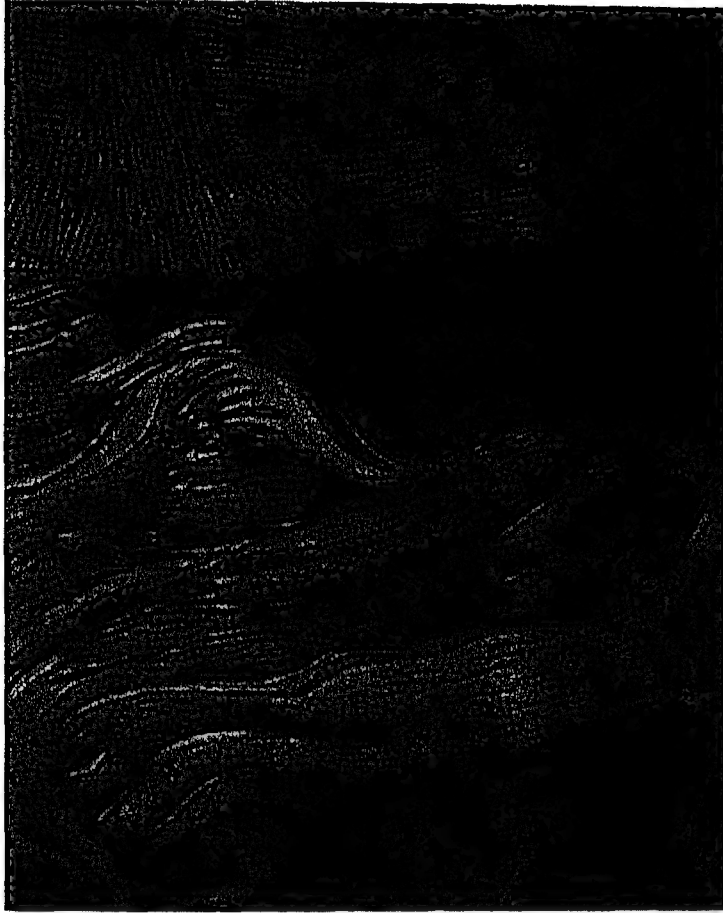


(شكل ٨٦)

الشكل (٨٦ أ ، ب)

طباعة بارزة خشب ملون - مقاس (٦٤ × ٧٦ سم) - على ورق أسود ويحمل نفس سمات (شكل ٨٢) من حيث منطق البناء وحركة مفردات التجارب العملية فى اتجاه الأربعة أضلاع بقوى جذب متعادلة فى القيمة اللونية حيث تستقر العناصر وتتجه حركتها الى الداخل نتيجة إضافة قيمة خطية جديدة فى نقطة التقائهما فى منتصف العمل - حيث لونت بتميز باللون الأحمر والبرتقالى فى التجربة (ب) الذى نتج فى مرحلة تالية فى الطباعة عن التجربة (أ) ويمكن ملاحظة أسلوب الأداء أثناء الحفر من خلال الجزء التفصيلى من التجربة (أ) (انظر شكل ٨٧) والذى يبين التأثيرات اللونية والملمسية الناتجة عن تجميع وطول وحركة الخطوط الناتجة عن الحفر والتى تثرى بدورها وتضيف قيم فنية الى العمل الفنى ، والاستفادة من خامه السطح الطباعى (الخشب) وتوظيف خصائصها التعبيرية -

كذلك يلاحظ الفرق الواضح - الناتج على الشكل والتعبير في كل من التجريبتين (شكل ٨٦ أ ، ب) نتيجة استبدال الألوان وما نتج من حذف وإضافة لعناصر كل منهما أثناء الطباعة - ونتيجة لهذا التغيير - والتي أدت بدورها الى تفرد كل تجربة عملية بقيم قائمة بذاتها جعلت كل منها عملاً أصلياً منفرداً بذاته وله خصوصيته .



(شكل ٨٧)

جزء تفصيلي من (شكل ٨٦ - أ)



(أ) (ب) (ج)

(شكل ٨٨ - أ ، ب ، ج)

(شكل ٨٨ أ ، ب ، ج)

طباعة بارزة خشب ملون - مقياس (٧٦ × ٢٠٢ سم) مكون من ثلاث أجزاء متساوية (أ ، ب ، ج) - مطبوع على (الفيزلين)^{*} بعد أن تحررت الخطوط وأصبحت أكثر جرأة وقوة من خلال التجارب العملية السابقة .

بدأ الباحث بناء هذا العمل من خلال الجزء (ب) منفصلاً وتعامل مع السطح الطباعي أثناء التصميم والحفر على أنه عمل مستقل ٠٠٠ ثم فرضت قوة واندفاع الخطوط المحفورة الى الخارج - فكرة متابعتها وخاصة على الجانبين فتكون الجزأين (أ) ، (ج) واضعاً في الاعتبار إضافة قيم خطية " غير المنحنيات " ويفتقد اليها العمل وهي الخطوط الهندسية ، والتي تحققت عندما تم الفصل بين الاجزاء الثلاثة بفراغ " حوالى ٥ سم " يمثل لون الورق ويمكن رغم حدته الهندسية أن تنتقل العين في متابعة حركة وإيقاع الخطوط من جزء الى آخر ، وتؤكد هذا الترابط من خلال استمرار ترابط القيم اللونية وانتقالها الى الجزأين (أ) ، (ج)

^{*} الفيزلين هو الاسم التجارى لنسيج من الألياف الصناعية - ويمتاز بأنه يصنع على شكل ROLL - (توب) بطول ١٠٠ م وارتفاع ٩٠ سم - ويصنع بلونين الأبيض والأسود - كذلك له سطح وبرى والوجه الآخر له ملمس يشبه الى حد كبير " الأكوئتنت " والذي يستخدم كمادة لاصقة عند مرور المكواة عليه - فى تصنيع الملابس .



(و)

(هـ)

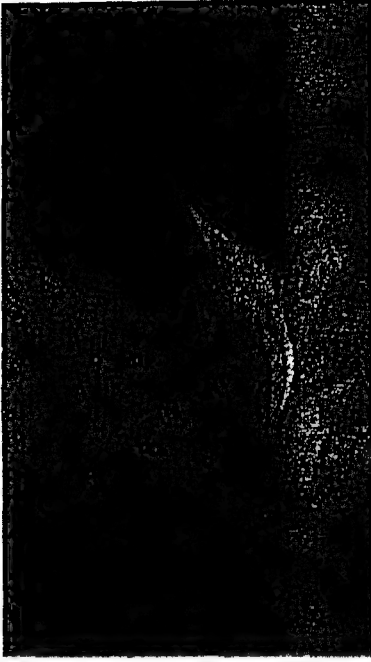
(د)

(شكل ٨٨ - د ، هـ ، و)

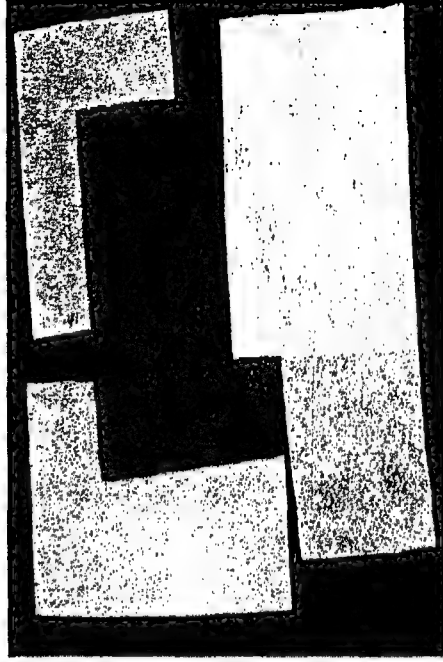
كذلك بساطة الأداء وتنوع المساحات في كل جزء من الأجزاء الثلاثة (أ ، ب ، ج) حيث كان في ذهن الباحث التعامل مع كل جزء من العمل في المرحلة التالية على أنه تجربة تمثل عمل فني مستقل يستوجب الإضافة ووضع تصور ومنطق مسبق خاص في بناءه .

كذلك كل جزأين متجاورين مثل (أ ، ب) و (ب ، ج) وفي كل مرحلة من مراحل الإضافة سواء عند الحفر أو التلوين طبع الباحث عدد من " البروفات " مع تغيير الألوان في كل منها ٠٠٠ لكي يتمكن من توظيفها كتجارب تمثل اعمال فنية مستقلة في المراحل التالية .

ويمثل (شكل ٨٨ - د ، هـ ، و) نموذج لتجارب الباحث العملية في استبدال الألوان (للشكل ٨٨ - أ ، ب ح) من مجموعات الألوان الساخنة السائدة الشديدة التباين التي توحى بـ (ديناميكية) العناصر إلى الألوان المتوافقة الهادئة المتعادلة التي توحى بـ (استاتيكية) وترابط مفردات العمل والتي اثرت بالتالي في اختلاف القيم التعبيرية في كلا التجريبتين .



جزء تفصيلي ملون لتجربة
مطبوعة على الوجه المحبب لمادة
"الفيزلين"



عينات من مادة الفيزلين بعد صبغتها

(شكل ٨٩)

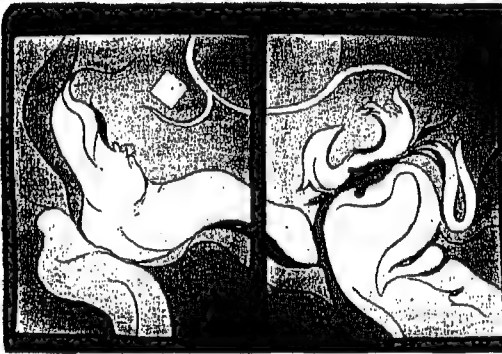
وأثناء أداء التجارب العملية أكتشف الباحث مصادفة مادة " الفيزلين " حيث أخضعها لعدد من التجارب الكيميائية والصناعية للاستفادة من خصائصها في العمل الفني المطبوع ، حيث أجرى تجارب عديدة على تحضيرها لونياً بالصباغة وحصل على نتائج مرضية (شكل ٨٩) .

(شكل ٩٠)

(أ) (ب) (ج)



(و) (هـ) (د)



(ج) (ب)

(ج)



(و)

ثم أضيفت ثلاث أجزاء أخرى (د، هـ، و) إلى العمل ليصبح عدد أجزاء العمل ستة قطع متساوية (شكل ٩٠) (الجزء ٦٤ × ٧٦ سم) وطُبعت عدد من "البروفات" التجريبية لها، ثم تعامل الباحث بالحفر والاضافة، ثم الطباعة كما يظهر في الشكل (ب، ج) والشكل (ج، و) ثم الحصول على نسخ طباعية في كل مرحلة لكي تستعمل عند التعامل مع كل أربع أجزاء مثل

(أ ب د هـ)، (ب ج هـ و) على أنها تجربة تمثل عمل فني مستقل بعد الإضافات اللازمة لتأكيد هذا الكيان الجديد المستقل، وفي أثناء تحقيق هذه المتوالية والتي كانت تخضع لقواعد وأسس التصميم وما يطرأ من مشكلات أثناء التنفيذ.

أ ب ج



(٢)



(١)



و

هـ

د

(شكل ٩١)

٧، ٦، ٥، ٤، ٣، ٢، ١



(٣)



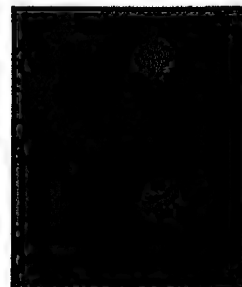
(٤)



(٥)

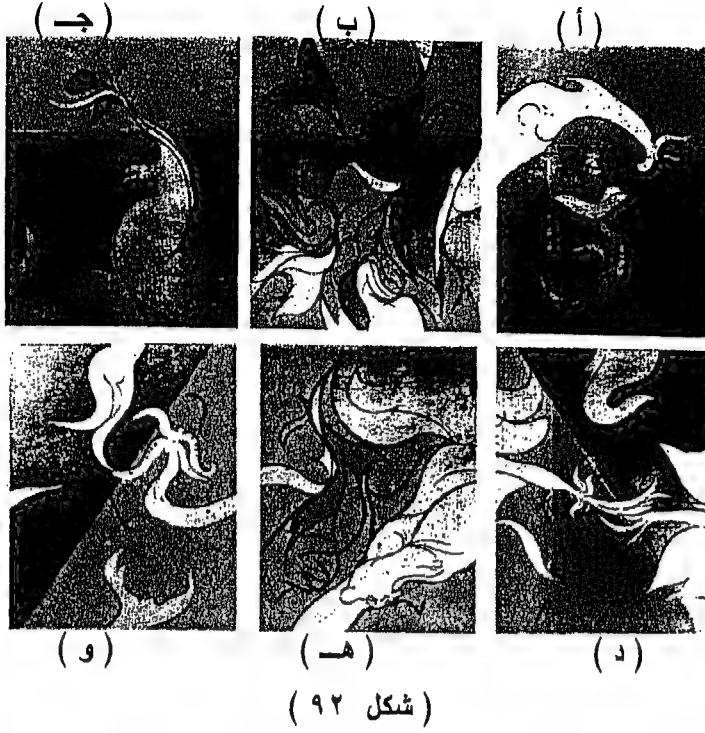


(٦)



(٧)

ومن خلال تلك التجربة العملية والتي يهدف من ورائها الباحث إيضاح مراحل نمو العمل الفني وبيان أثر استبدال الألوان في نسخ العمل الفني الواحد من خلال المحاولات التجريبية أثناء الطباعة وكيفية انتزاع الجزء (ج) من العمل (شكل ٩٠) المكون من ستة أجزاء (أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و) لإخضاعه لعمليات الهدم و البناء وإعادة صياغته من جديد لكي يكون عملاً فنياً قائم بذاته وبحيث يحمل قيمةً جمالية في علاقات الخط والكتلة واللون ، تكون لها خصوصيتها ، مروراً بمراحل اختزال وتكثيف للقيم الفنية بالترتيب ابتداء من النموذج (١) الى النموذج (٧) كما يلاحظ الفرق الواضح في كل تجربة وما نتج عنها من اختلافات في الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان



وفي التجربة العملية الآتية يعرض الباحث المراحل العملية في بناء (الشكل ٩٢) حيث كانت البداية بالاستعانة بالجزأين (أ، د) من (الشكل ٩٠) والسطح الطباعي الخشبي الخاص بكل منهما فتكون (الشكل ٩٣ - أ، د) وكان أنسب وضع لهما للبدء في الإضافة أن يوضع في وضع معكوس كما في (شكل ٩٥) الجزأين (ب، هـ) ثم أضيفت الأجزاء (أ، د) على اليمين و (ج، و) إلى اليسار - حيث تحركت الخطوط متجهةً يميناً ويساراً مكونة علاقات وقيم متألّفة في إيقاع ديناميكي ثابت .

وتأكد الثبات والاتزان في الشكل من خلال استقرار المثلث من أسفل والشريط الأزرق من أعلى كذلك تحديد النقاط المحورية على هيئة مثلث قاعدته إلى أعلى ورأسه إلى أسفل أي عكس اتجاه المثلث الأزرق وذلك بتمييزها باللون الأحمر الساخن .

(شكل ٩٣)

(أ)

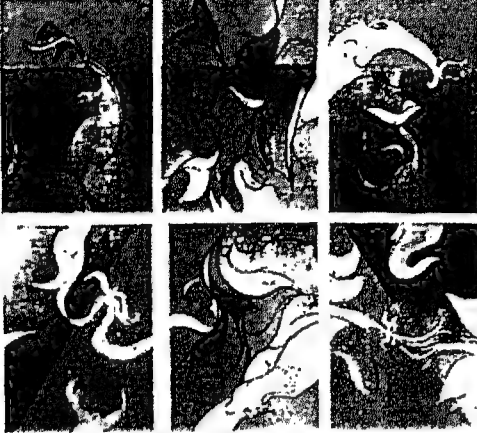


(شكل ٩٤)

(حـ)

(ب)

(أ)



(و)

(هـ)

(د)

(أ)

(ب)

(جـ)



(د)

(هـ)

(و)

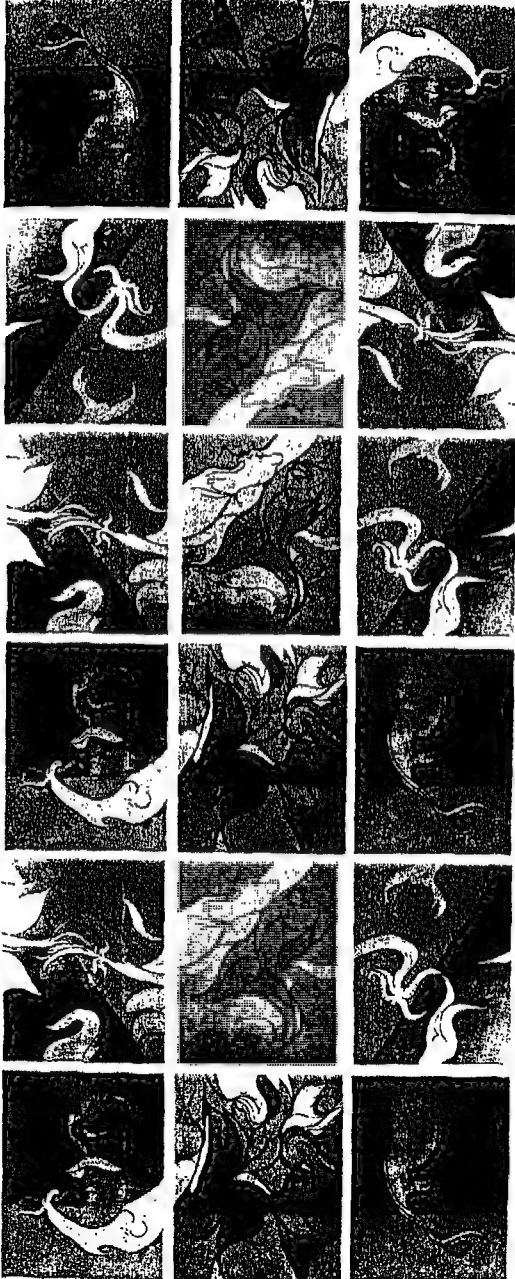
(شكل ٩٥)

(د)



كما وضع الباحث في الاعتبار أثناء التجارب امكانية عمل تبادل بين موضعى كل من الجذأين (أ ، د) مع الجزأين (حـ ، و) بحيث تستمر الإيقاعات الخطية والقيم اللونية فى ترابط لتؤكد رؤية جديدة مختلفة فى الشكل وبالتالى القيم التعبيرية كما فى (شكل ٩٥) .

(شكل ٩٧)



وفى (الشكلين ٩٦ ، ٩٧)
الناجين من تكرار التجارب
العملية السابقة ، محاولات
تجريبية للحصول على رؤى
وقيم تشكيلية مختلفة عن
السابقة من خلال منطق وقانون
تكرار النسخ الطباعية وتنظيمها
بحيث يتم توحيدها فى الإيقاع
اللونى والخطى وبالتالي يمكن
إعادة تنسيقها والحصول على
العديد من الأعمال الفنية التى
تختلف بالتالى فى القيم
التعبيرية .

(شكل ٩٦)



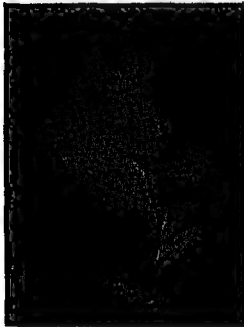
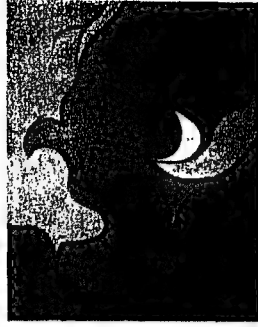


(شكل ٩٨)

يمثل الجزء (و) من العمل السداسى (شكل ٩٠)

ومن خلال التجربة العملية التالية للتعامل مع الجزء (و) من العمل السداسى (شكل ٩٨ - أ ، ب ، ج ، د ، هـ ، و) وإخراجه من منظومة الكل الى حالة التفرد اى أن يكون عملاً مستقلاً قائماً بذاته ، يعرض الباحث العديد من التجارب التى تعرض فيها السطح الطباعى الى عمليات الحذف والإضافة لتحقيق قيم جمالية متعددة كان لها تأثيرها المباشر فى القيم الجمالية للشكل ومضمون التعبير .

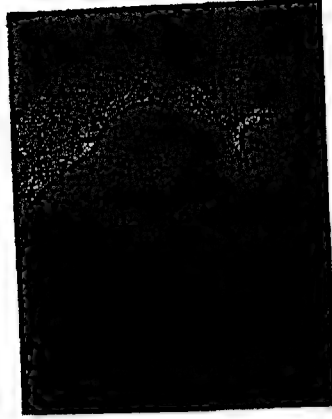
(شكل ٩٩)



ويلاحظ نتيجة الحذف والإضافة ومراحلها التي تستوجبها ظروف كل تجربة من الشكل (٩٩) في الحصول على العديد من الأعمال الفنية التي جاءت متنوعة في أسلوب الأداء ومنطق التوزيع اللونى ، ثم نلمس أثر الاستبدال فى اللون وبالتالي عناصر كل تجربة على تنوع القيم التشكيلية وبالتالي ما ينتج عنها من تنوع فى الشكل والتعبير .



(شكل ١٠٠)



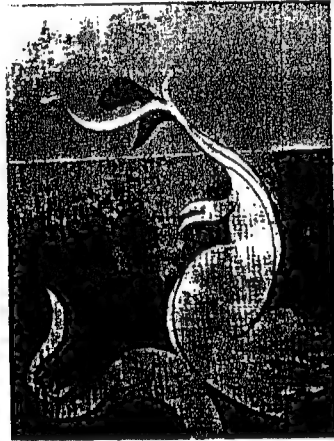
(أ)



(أ)

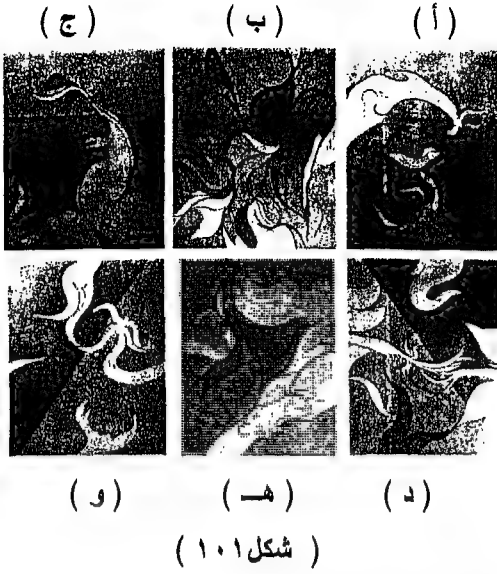


(ج)

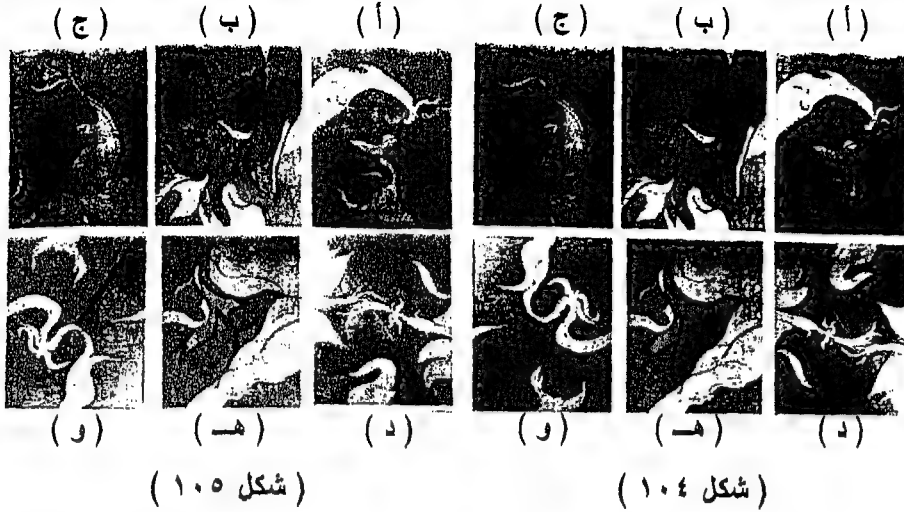


(ج)

كذلك يلاحظ من خلال التجربة العملية التالية ، تأكيد لما سبق - حيث النتيجة النهائية للجزء (أ) من العمل السداسى (شكل ٩٤) وكذا الجزء (ج) من نفس العمل بعد عمليات الحذف والإضافة التى تمت فى الشكل واستبدال الألوان لكى يصبح كل منها عمل فنى مستقل قائم بذاته ، يحمل قيم فنية لونية جمالية تنثير عين المتلقى ووجدانه وتترك لديه انطباعاتاً وشعوراً ما يختلف فى كل تجربة .



وتوضح هذه التجربة أيضا
 كيفية توظيف الجزء
 (ب) من العمل السداسي
 (شكل ١٠١) (أ، ب، ج،
 د، هـ، و) بوضعه مقلوبا
 (قمته الى أسفل وقاعدته الى
 أعلى) كما في الشكل (ب)
 المنفرد وإعادة صياغته من
 هذه الرؤيا بعمل الإضافات
 التي تمت بالحفر على السطح
 الطباعي الخشبي والتوزيع
 اللوني المتوافق مع
 الخصوصية التي آلت اليه من
 جراء هذا التغيير وتمثل ذلك
 في النتيجة النهائية
 (شكل ١٠٢) .



وفى نهاية التجارب العملية يعرض الباحث تجربته فى تغيير موضع جزأين من العمل السداسى بعد طباعتهما مع باقى الأجزاء - والتى كانت خاضعة لهذا المنطق منذ بداية التصميم بحيث تتلاقى خطوط العناصر مؤدية الى أشكال ومساحات لونية جديدة تؤثر بدورها بالتالى على الشكل العام (شكل ١٠٤) و (١٠٥) -

فبعد تحريك الجزء (د) من التجربة (شكل ١٠٤) وإعادة وضعه مقلوباً كما فى الجزء (د) من التجربة (شكل ١٠٥) ، كذلك بوضع الجزء (و) من (الشكل ١٠٤) فى وضع مقلوب كما فى الجزء (و) من (الشكل ١٠٥) - تكون المحصلة النهائية عمل فى جديد سداسى الأجزاء (شكل ١٠٥) يختلف من حيث الشكل وخاصة فى القيم اللونية وبالتالى التعبيرية التى أستبدل موضعها عند قاعدة المثلث .

ملخص البحث والنتائج والتوصيات

ملخص البحث

من المعروف أن الإنسان حفر على جدران الكهوف التي عاش فيها منذ القدم رسوماً ورموزاً استخدمها لأغراض شتى ، وجميع هذه الأغراض يمكن تلخيصها بأنها "وسائل اتصال" حيث استخدم الإنسان هذه الرسوم والرموز للاتصال مع غيره من ناحية ومع نفسه من ناحية أخرى ، وتعد طريقة الحفر والطباعة البارزة RELIEF PRINTING أقدم الطرق الطباعة وتعتمد على إزالة ما لم يطبع من السطح أى أن الشكل يمثل المناطق البارزة ، وقد انتشرت الطباعة من السطح البارز بواسطة وسائط مختلفة في البلدان التي تتمتع بحضارات مثل "الصين" و"اليابان" و"بلاد العراق" إلا أنه قد ازدهر في بدايات القرن الخامس عشر في أوروبا ، إلى أن وصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الألماني "البرخت دورير" ALBRECHT DURER (١٤٧١-١٥٢٨) ولقد مر الحفر بفترة هدوء خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بسبب ازدهار طرق الحفر والطباعة الأخرى ، إلا أن "اليابان" قد أبدع فنائها أعمالاً راقية مثل لوحات "شوبوناي إيشي" CHOBUNAI EISHI .

وفي القرن التاسع عشر ازدهر في أوروبا من جديد فن الحفر والطباعة البارزة ووصل إلى مرتبة راقية على يد الفنان الفرنسي "جوستاف دوريه" GUSTAVE DORE (١٨٣٢-١٨٨٣) .

وقد وجد فنائو التعبيرية والمدرسة الرمزية في ذلك الوقت ضالته المنشودة بما تعطيه هذه الطريقة من إحساس جميل بالعفوية ، وكان على رأسهم الفنان الألماني "إرنست كيرشنر" ERNST KURCHNER (١٨٨٠-١٩٣٨) ليستمر التغيير في الفكر الفني على يد "بيكاسو" و"ماتيس" وذلك في القرن العشرين . وقد جاء في الفصل الأول من الباب الأول والذي يتتبع فيه الباحث مراحل تطور فنون الطباعة البارزة من القالب الخشبي - من خلال عرض لنبذة من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة في كل من "اليابان" ثم "الغرب" . أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان "تقنيات الطباعة البارزة الملونة" حيث يعرض الباحث تعريف كلمة "تقنية" في الفنون التشكيلية - وخصوصاً في فن الحفر ، كذلك الخامات والخطوات المتبعة عند الطباعة من القالب الخشبي .

ثم يأتي الباب الثاني من البحث بعنوان "دراسة القيم اللونية عند الفنانين اللذين مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة - وأثر ذلك على فن الجرافيك" في فصلين ، الأول يبحث في دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون ، حيث يبدأ بتعريف لغة الألوان ثم الصلة الوثيقة بين " الشكل " و " المضمون " في العمل الفني المطبوع من القلب الخشبي ، مؤكداً على أن " الشكل " هو الهيكل العام المقام عليه بناء العمل الفني و " المضمون " هو المعنى المحتوي داخل " الشكل " ويدركه المتلقى حينما يرى العمل الفني ويستوعبه ويتفاعل معه إيجابياً ويتذوقه بحالة تجمع بين "الشعور" و "اللاشعور" في آن واحد ، ثم يلى ذلك " التعريف العلمى للون والخواص المحددة له " ، ثم " إدراك وحس الألوان " و " ميكانيكية إحساس العين بالألوان " وكذا " تباين الألوان " و " الانسجام اللوني " ثم " التوافق اللوني " وطرقه و "التأثير السيكولوجى والفسولوجى للون " وفى الفصل الثانى من الباب الثانى خصص لبحث " أثر الأداء الشخصى فى استخدام اللون للحصول على نسخ طباعية متعددة ومتفردة " من خلال عرض نماذج من الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة . وجاء الباب الثالث من البحث بعنوان : " دراسة الأعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة فى القرن العشرين " . وخصص لهذا الباب ثلاثة فصول ، الأول يتناول " جوانب تحليل الأعمال الفنية " الشكل - الوحدة - ثم المراحل العملية لبناء الشكل ، وما تحويه من مراحل : - (١) التصميم (٢) أسلوب الأداء المستخدم (٣) الموضوع ثم يذكر الباحث على سبيل المثال بعض المبادئ أو القوانين التكوينية ، وينتهى بعرض ، ودراسة تحليلية لنماذج من الطباعة البارزة فى القرن العشرين ، أما الفصل الثانى والذي جاء بعنوان " استخلاص مقومات اللون فى إثراء العمل الفني " ، يتعرض الباحث من خلال نماذج من الأعمال الفنية الطباعية إلى دراسة لتأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الواحد على تفرد كل طبعة بقيم تشكيلية قائمة بذاتها ، ثم يبين أثر ذلك على الشكل والتعبير .

أما الفصل الثالث وهو الأخير من الباب الثالث ، فخصص لعرض دراسة تحليلية للتجارب العملية للباحث ،

حيث ينتهى بأن هناك فرق واضح ينتج على الشكل وكذا التعبير نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد ، ثم عرض النتائج والتوصيات .

نقطة البحث :

كانت الأهداف الأساسية للدراسة هو تتبع بدايات ظهور اللون فى الطباعة البارزة من القالب الخشبى - ومراحل تطورها ، ثم دراسة تأثير استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد على تفرد كل طبعة بقيم فنية قائمة بذاتها - وبيان أثر ذلك على الشكل والتعبير ، التأكيد على أن خامّة السطح الطباعى هى التى تملئ خصائصها التعبيرية . كما تتطرق الدراسة إلى مراحل نمو العمل الفنى من خلال الطباعات التجريبية (البروفات) بالإضافة أو الحذف على السطح الطباعى . كذلك الإفادة من الأسلوب - الأداء - التقنية الخاصة بكل فنان أثناء التعامل مع العمل الفنى المطبوع من السطح البارز . وأخيراً التعرض لبعض المشكلات التى تواجه فنانى الجرافيك أثناء تنفيذ أعمال فنية طباعية ، مكونة من عدة أسطح طباعية متجاورة ، وطرق التغلب عليها . وحيث أن أهمية البحث ترجع إلى محاولة الإجابة على السؤال التالى : هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد ؟ .

وللإجابة ، وضع الباحث الفروض التالية فى محاولة للإجابة عليها :

- أ - ما هى القيم التى أضيفت من خلال استخدام اللون فى الحفر والطباعة البارزة بشكل عام ، ثم تحديداً باستعمال القوالب الخشبية ؟
- ب - هل هناك فرق ينتج على الشكل والتعبير نتيجة استبدال الألوان أو طريقة الأداء ؟

ج - ما أهمية البروفات والتجريب باستبدال الألوان بالنسبة لفنان الجرافيك ؟

ومن خلال المنهجية التى اتبعت للتحقق من صحة الفروض وتحقيق أهداف البحث - وبعد الدراسة النظرية - التاريخية - التحليلية والتجارب العملية ، تم التوصل إلى النتائج التالية :

١ - تتعدد النتائج وتنفرد بقيم تشكيلية قائمة بذاتها عند استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى المطبوع من أصل واحد .

٢ - تختلف وتتعدد هيئة الشكل المطبوع ، وكذا القيم التعبيرية الناتجة نتيجة استبدال الألوان فى نسخ العمل الفنى الواحد ، ونتيجة لاحتمالات تعدد المتغيرات الداخلة فى عملية الطباعة أيضاً .

٣ - كشفت الدراسة عن أن القيم اللونية للأعمال الفنية الطباعية التى استعان بها الباحث ، والتى تولى تنفيذها الفنانين بأنفسهم - تحمل أعلى قيم لونية جمالية ، حيث يختلف الشكل والتعبير دائما إلى الأقل حينما يتم استبدال الألوان بمعرفة الباحث مما يؤكد حتمية وجودها بالقيم اللونية التى أنتجها بها الفنان .

٤ - أثمرت الدراسة عن إمكانيّة توظيف خامات جديدة تقبل الطباعة عليها وتحمل قيم جمالية ومواصفات تختلف عن الورق ، وتمثل فى نسيج الألياف الصناعية (الفيزيلين) .

٥ - كشفت الدراسة عن الإمكانيات اللانهائية ، والغير محدودة ، نتيجة تبديل أو تغيير مواقع أجزاء الأسطح الطباعية المكونة لعمل متعدد الأسطح المتجاورة ، وبالتالي نتيجة الاستبدال اللونى أيضاً - وخاصة إذا ما وضع الفنان هذه الحلول أثناء بداية شروعه فى التصميم والطباعة .

٦ - توصلت الدراسة إلى إمكانية التعامل مع أحد أجزاء السطح الطباعي للعمل المكون من عدة أسطح متجاورة - وإخضاعه لعمليات الهدم والبناء من خلال قواعد وأسس التصميم وطباعته كعمل منفرد قائم بذاته له خصوصيته .

٧ - يقدم البحث عدة محاولات للتجاوز عن الشكل التقليدي لمسطح العمل الفني الطباعي .

المقترحات والتوصيات

اقتراح :

الاهتمام بتنظيم الورش الفنية وإقامة الندوات والمعارض للتعريف بفنون الجرافيك بشكل عام وخاصة في محافظات الأقاليم .

توصية :

تدعيم المجال البحثي والتدريبي بالأجهزة التكنولوجية الحديثة لملاحقة التطور الهائل في مجال الجرافيك والطباعة الفنية بشكل عام .

مصادر البحث

أولاً : المراجع العربية :

- (١) أبحاث الندوة الدولية الموازية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك (القاهرة) ١٩٩٣ م .
- (٢) ادريس محمود فرج اللة " الملمس واللون فى طباعة الخشب " رسالة ماجستير - غير منشوره - كلية الفنون الجميلة الأسكندرية - ١٩٧٢
- (٣) أ . رتشاردز " مبادئ النقد الأدبى " ترجمة / مصطفى بدوى ، المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٦٣ م .
- (٤) توماس مونرو " التطور فى الفنون " ترجمة / محمد على أبو درة وآخرون مراجعة / أحمد نجيب هاشم .
- (٥) روجيه جارودى " واقعية بلاضفاف " ترجمة حليم طوسون ، القاهرة - دار الكاتب العربى لطباعة والنشر ١٩٦٨ .
- (٦) سعيد حدادية " أثر اللون فى العمل الفنى المطبوع " رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة الإسكندرية - عام ١٩٦٩ م .
- (٧) صلاح محمد إبراهيم المليجى " الصورة الشخصية فى فنون الحفر والطباعة " رسالة ماجستير كلية الفنون الجميلة القاهرة ١٩٨٨ م .
- (٨) عواطف عبد الرحمن " الدراسات المستقبلية ، الإشكاليات والآفاق " عالم الفكر - المجلد الثامن عشر العدد الرابع - يناير ١٩٨٨ م .
- (٩) محمد شحاته الخلوى " لغة الأشكال والألوان " مذكرات .
- (١٠) محمود البسيونى " الفن فى القرن العشرين " القاهرة دار المعارف القاهرة ١٩٨٣ م .
- (١١) محمود صادق " الفن الجرافى جدلية التطور بين الوظيفة والتقنية " أبحاث الندوة الموازية لترينالى مصر الدولى الأول لفن الجرافيك .

- (١٢) محيط الفنون ، المجلد الأول ، الفنون التشكيلية .
- (١٣) مصطفى سويف " الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة " .
- (١٤) مصطفى يحيى " القيم التشكيلية قبل وبعد التعبيرية " دار المعارف القاهرة ١٩٩٣ .
- (١٥) هربرت ريد " تعريف الفن " ترجمة إبراهيم إمام ومصطفى الأرنؤطى ، دار النهضة العربية - القاهرة ١٩٦٢ م .
- (١٦) هربرت ريد " معنى الفن " ترجمة/ سامى خشبه مراجعة / مصطفى حبيب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨ م .
- (١٧) يحيى حموده " نظرية اللون " دار المعارف - القاهرة ١٩٨١ م .

ثانيا : المراجع الأجنبية

- 1 - ARNHEIM , R. ART AND VISUAL PERCEPTION, BERKELEY UNIV. OF CALIFORNIA PRESS.
- 2 - ARTNUR HIND , INTRODUCTION TO THE HISTORY OF WOOD CUT .
- 3 - BERRALON. J.M. HOW TO COMPOSE A PICTURE, FOUNTAIN PRESS ENGLAND 1973.
- 4 - COLLIER CRAPHAN , FORM , SPACE AND VISION.
- 5 - DOUGLAS PERCY - A HISTORY OF WOOD - ENGRAVING - New York: EP DUTTON & CO - 1928.
- 6 - GABOR)PETERDI - GREAT PRINT OF THE WORLD .
- 7 - H . W. JANSON - A HISTORY OF ART - THAMES . AND HUDSON - NEW EDITION 1981 .

- 8 - JAMES , DREVER ; A DICTIONARY OF
PASCHOLOGY , BALTIMORE , PENGUIN BOOKS
1959 .**
- 9 - LANGER SUSANA K . REFLECTION ON ART . THE
JOHNS HOPKINS PRESS BALTIMORE .**
- 10 - MALCOLM C. SALAMAN - THE NEW WOOD
CUT - 1930 .**
- 11 - MATISSE, H. MATISSE ON ART , ED. BY J.D.FLA
OXFORD PHAIDON , 1978 .**
- 12 - PATRICK WOLD BERG , THE IMITATORS OF
SURREALIS .**
- 13 - PETER AND MURRAY ; A DICTIONARY OF ART
AND ARTISTS - BALTIMORE - MARYLAND -
PENGUIN BOOKS 1963 .**

- 14 - READ , H.A. , CONCISE HISTORY OF MODERN
PRINTING .**
- 15 - RUSKIN , J. THE ELEMENTS OF DRAWING ,
NEWYORK , DOVER , 1971 .**
- 16 - ISCHWARZ H. COLOUR FOR THE ARTIST ,
LONDON STUDIO VISTA 1980 .**

Then the researcher displays as an example some of the principles or the structural laws.

The researcher concludes his first part by a display and an analytical study for some types of relief printing in the twentieth century.

The second part came under the title of "How get out the basics of colours in enriching the work of art. The researcher tries to study the effect of colours in the one works copies of art so as to make every copy have a unique structural value. Then he shows that effect on the shape and expression.

In the third part of the third chapter, which is the last one, he specialized an analytical study for the practical experiments of the researcher and displayed the result and the recommendation.

The results to were that there is a difference that results from the shape and the way of expressing as a result of colour exchange or the way of practising .

The Second chapter of the research comes under the title of " A Study for the coloured values on the artists who practised the arts of coloured relief printing and its effect on graphics in two parts the first one which tackles the notions and the structural values for colour .

He starts by defining the colours language then the light relation between the structure and the content in the art work.

He tries to by stress on the structure, as a whole form on which the structures are based on the contact is the meaning inside the structure. The contact would be the meaning behind the shape and which could be felt by the onlooker when he sees the artistic work and assimilates it; to be 'affected with it positively and assimilates it in such a way that can gather feeling and the subfeeling at the same time. Here then he defines the colour and the limited characteristics to it in a scientific way then come the consciousness, nice colours and the eyes atomic feeling of colours, contrast and colour harmony. Then the colour conformity its may, the psychological effect and the colour psychology.

Nextly the researcher moved to the second part of the second chapter of the research, it has been specialised for explaining the personal work in using the colour to get many copies which are unique through displaying models for early works in coloured relief printing.

The third chapter of the research came under the title of studying the coloured technical works of relief printing in the twentieth century. This chapter has been divided into three parts; The first one woos specialised for talking the sides of the technical works, analysis form uni to structure the shape and its contents.

- 1- Design.
- 2- Method of carrying out.
- 3- Topic.

Summary

It is universally known that making a relief on the caves walls in which man lived the olden days were some kinds of printing and symbols which he used for different purposes. All these purposes could be summarized as (Means of communication) he used them to contact with each the from one side and with himself or the other hand . The relief printing is the oldest one in printing. It depends on what is printed on the surface and removing the unwanted parts. The shape would be the relief parts . Printing spread out from the relief part by using different means in the countries that have cultures as; China, Japan and Iraq. Albeit is spread out at the beginnings of the fifteenth century in Europe till it reached a sublime through Albrecht Durer (1471- 1528). In the seventeenth & eighteenth century;

could work out top class works such as Chobunai Eishi . In the Nineteenth century, it started to flourish in Europe in the relief printing There then the French artist Gustave Dore (1832-1883) could produce masterpieces .

The impressionistic and the symbolic artists of this school found what they were looking for as this method can express a nice filing of spontaneity. Ernest Kurchner (1880- 1938) headed this school of art and went on till the dawn of Picasso and Matisse in the Eighteenth century.

The researcher traced in the first chapter Of his first part to know the arts of printing relifiets and the modern ways of work through a survey to the early works of relief colored printing in Japan and in the west countries.

Under the heading of the second chapter "Techniques "of colored relief printing and what was modernized or printing aids the researcher wanted to define the word "Technique " in structural arts especially in relief printing art and materials used for printing on wood and the steps followed on printing.



**Faculty of Fine Arts
Graphic Dept.,**

**“ THE INFLUENCE OF EXCHANGE
COLORS ON THE SHAPE AND
IMPRESSION OF RELIEF PRINTING ”**

**PREPARED BY
ATIF MOHAMED EL SAID ZROMBA**

Supervised by

**Dr.ABDALLA
GOHAR
Prof. Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts
Helwan Univeresity**

**Dr.SALAH
EL MELEGY
Prof. Assistant
Graphic Dept.,
Faculty of Fine Arts
Helwan University**

2000



جامعة حلوان
كلية الفنون الجميلة بالقاهرة
قسم الجرافيك

قرار لجنة المناقشة والحكم لرسالة الماجستير الخاصة
بالدارس / عاطف محمد محمد السعيد زرمبه - بقسم الجرافيك بالكلية

انه في يوم الاثنين الموافق ٢٠١٠/١٠/١٦ في تمام الساعة الحادية عشر صباحا
بمبنى الكلية اجتمعت اللجنة المشكلة من السادة :

أ.د. عبد الله محمد جوهر أ. متفرغ بقسم الجرافيك بالكلية مشرفا
أ.د. حسين محمود الجبالي أ. متفرغ بقسم الجرافيك بالكلية عضوا
أ.د. مجدي عبد العزيز إمام أ. بكلية الفنون التطبيقية عضوا
أ.م.د. صلاح محمد إبراهيم المليجي أ. مساعد بقسم الجرافيك بالكلية مشرفا
وذلك لمناقشة الدارس / عاطف محمد محمد السعيد زرمبه بقسم الجرافيك بالكلية في
الرسالة المقدمة منه إلى الكلية وموضوعها " أثر استبدال الألوان على الشكل
والتعبير في الطباعة البارزة " للحصول على الماجستير في الفنون الجميلة تخصص
جرافيك .

تحت إشراف : أ.د. عبد الله محمد جوهر ، أ.م.د. صلاح محمد إبراهيم المليجي
وكان أعضاء اللجنة قد تسلموا رسالته وقرأها كل منهم في وقت سابق وقرروا
صلاحيتها للمناقشة وبعد العرض الشفوي ومناقشة الدارس علنيا وبعد الرجوع إلى
اللوائح والقوانين المنظمة للدراسات العليا .

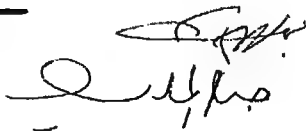
توصى اللجنة بمنح الدارس / عاطف محمد محمد السعيد زرمبه بقسم الجرافيك بالكلية
درجة الماجستير في الفنون الجميلة تخصص جرافيك.

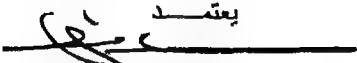
أعضاء اللجنة

أ.د. عبد الله محمد جوهر
أ.د. حسين محمود الجبالي
أ.د. مجدي عبد العزيز إمام
أ.م.د. صلاح محمد إبراهيم المليجي

التوقيع





يعتمد




إهداء

إلى أمي وروح أبي
إلى زوجتي المخلصة
أهدي هذه الرسالة

شكر وتقدير

أحمد الله سبحانه وتعالى وأشكره شكراً يليق بفضلته وجزيل نعمه على
إذ حبانى الصبر والعون لإتمام هذا البحث •

وأقدم بخالص الشكر للأستاذ الفاضل الدكتور / عبد الله جواهر

الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك بكلية الفنون الجميلة
والعميد الأسبق للكلية

وبعظيم امتناني للدكتور / صلاح محمد المليجي

الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك - كلية الفنون الجميلة

كما يشرفنى بأن أتوجه بالشكر والتقدير للسادة أعضاء لجنة المناقشة

والحكم الأستاذ الدكتور / حسين الجبالى

الأستاذ بقسم الجرافيك ورئيس القسم السابق
لتفضله بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة •

الأستاذ الدكتور / مجدى عبد العزيز

الأستاذ بقسم الإعلان / كلية الفنون التطبيقية

لتفضله بالموافقة على مناقشة هذه الرسالة •

كما أتوجه بعظيم تقديري لأعضاء مكتبة الكلية وقسم الدراسات العليا •

	محتويات البحث
صفحة	الموضوع
٢:١	الإطار العام للبحث : المقدمة ، مشكلة البحث ، فروض البحث واهميته ، اهداف البحث ، منهج البحث .
٥:٣	الدراسات السابقة والمرتبطة بالبحث .
٧	الباب الأول : التتابع التاريخي لتطور فنون الطباعة البارزة
٩	الفصل الأول : " الأعمال المبكرة للطباعة البارزة الملونة .
١١	" فن الحفر البارز "
٣٠	" تطورات طباعة الخشب فى اليابان ثم الغرب "
٥٤	الفصل الثانى : " تقنيات الطباعة البارزة الملونة "
٥٨	خامات طباعة الخشب
٦١	الحفر على الخشب طولى المقطع
٦٥	الحفر على الخشب عرضى المقطع
٦٩	طرق طباعة الخشب
٧٩	الحفر على اللينوليم (lino _ cut)

(ب)

٨١	الباب الثاثنى : " دراسة القيم اللونية عند الفنانين اللذين مارسوا فنون الطباعة البارزة الملونة وأثر ذلك على فن الجرافيك "
١٠٩:٨٣	الفصل الأول : " دراسة المفاهيم والقيم التشكيلية للون " لغة الألوان - الصلة بين الشكل والمضمون فى العمل الفنى الخواص المحددة للون إدراك وحس الألوان التعريف العلمى للون ميكانيكية إحساس العين باللون مزج المواد الملونة تباين الألوان والانسجام اللونى (تباين الألوان - التباين فى درجة اللون التباين فى كثة اللون - التوافق اللونى) التأثير السيكولوجى للون - الألوان الساخنة والباردة الألوان وخداع النظر - التأثير الفسيولوجى للون - اللون يكثف البعد النفسى
١١١	الفصل الثانى: أثر الأداء الشخصى فى استخدام اللون للحصول على نسخ متعددة ومتفردة .
١١٢	الخصائص الأدائية المستخدمة :
١٢٠	أولاً : خاصية التجديد
١٢١	ثانياً : خاصية الارتباط
١٢٥:١٢٢	ثالثاً : خاصية الأداء
١٣١	الباب الثالث : دراسة لنماذج من الأعمال الفنية للطباعة البارزة الملونة فى القرن العشرين

(ج)

١٣٣	الفصل الأول : جوانب تحليل الأعمال الفنية . المراحل العملية لبناء الشكل : أولاً : مرحلة التصميم ثانياً : أسلوب الأداء المستخدم (التقنية) ثالثاً : الموضوع
١٤٨	عرض ودراسة لنماذج من الطباعة البارزة فى القرن العشرين
١٦٧	الفصل الثانى : استخلاص مقومات اللون فى إثراء العمل الفنى المطبوع بالقالب الخشبى
١٨٥	الفصل الثالث : التجارب العملية للباحث
٢١١	ملخص البحث
٢١٣	نتائج البحث
٢١٥	المقترحات والتوصيات
٢١٧ .	مصادر البحث

قائمة الأشكال

رقم الشكل	محتوى الشكل	الصفحة
(١)	طباعة خشب . مجهولة الاسم حوالى عام ١٣٧٠	١٧
(٢)	"مشهد نفاذ الصبر" طباعة خشب حوالى عام ١٤٦٥	١٩
(٣)	"مشهد إغراء الجشع" حوالى عام ١٤٦٥	١٩
(٤)	صفحة مزخرفة من صفحات الكتب الدينية	٢٠
(٥)	صفحة مزخرفة من صفحات الكتب الدينية من منتصف القرن الرابع عشر	٢٠
(٦)	ألبرخت دورير - مشهد من سفر الرؤيا حوالى عام ١٥١٤ - حفر على الخشب	٢١
(٧)	"ألبرخت دورير" "الفرسان الأربعة" من مشاهد سفر الرؤيا - حفر على الخشب عام ١٥١١	٢٢
(٨)	"ألبرخت دورير" "آلام السيد المسيح" حفر على الخشب عام ١٥١١	٢٥
(٩)	"هانز هولبين" "رقصة الموت" حفر على الخشب	٢٦
(١٠)	نموذج من باريس لرسم "رقصة الموت" حفر على الخشب	٢٧
(١١)	نموذج لزخارف الصفحات والحواف	٢٧
(١٢)	نموذج للحروف الاستهلالية فى بداية النصوص	٢٨
(١٣)	نموذج لزخارف الحواف المحيطة بالصفحات	٢٨
(١٤) أ ب	من زخارف الصفحات وحوافها حفر على الخشب	٢٩
(١٥)	"أوكيومورا ماسانوبو" طباعة خشب ملون	٣٣
(١٦)	طباعة خشب ملون من أعمال "يوشيدا"	٣٤
(١٧)	"منظر من حمام فى قسم الحريم" طباعة خشب ملون	٣٥
(١٨)	"كيتاجاوا أوتامارو" (نظافة المنزل فى نهاية العام)	٣٦
(١٩) أ ب	"كواشى هاسوى" و"إتو شينسوى" طباعة خشب ملون	٣٧

	من اليابان	
٣٨	"كيوشى هاسيجاوا" و"يورشيبارا" طباعة بارزة حفر على الخشب _ ملون من اليابان	(٢٠) أ، ب
٤٤	"ألبرخت دورير" (الهروب من مصر) حفر على الخشب طباعة بارزة	(٢١)
٤٨	"بول جوجان" (نسوة عند النهر) حفر على الخشب	(٢٢)
٤٩	"بول جوجان" (قرايين عرفان الجميل) قطع خشب	(٢٣)
٥٠	(القبلة) "إدوارد مونش" قطع على الخشب	(٢٤)
٥١	"إدجارتيتجات" (دعوة إلى براديس) حفر على الخشب _ ملون	(٢٥)
٥٢	"أندرية ديران" طباعة خشب ملون _ PANTAGUEL	(٢٦)
٥٣	"أرنست لودفينج كرشنر" قطع على الخشب	(٢٧)
٥٣	"إميل نولد" (قارب الصيد) قطع على الخشب	(٢٨)
٥٩	نموذج من الأسطح الطباعية الخشبية	(٢٩)
٦٢	أدوات الحفر والقطع على الخشب	(٣٠)
٦٢	أسطوانات التحبير (ROLLER)	(٣١)
٦٤	بعض الأدوات الرئيسية الهامة فى الطباعة	(٣٢) أ، ب، ج
٧٢	يمثل نتيجة طباعة اللون الأول على الورق الأبيض والأسود	(٣٣) أ، ب
٧٢	يمثل نتيجة طباعة اللون الرابع	(٣٤) أ، ب
٧٣	يمثل نتيجة طباعة اللون الخامس (الأخير)	(٣٥) أ، ب
٧٦	يمثل اربعة أسطح طباعية بعد حفرها	(٣٦) أ، ب، ج، د
٧٧	يبين هذا الشكل نتيجة طباعة كل لون من الاربعة منفرداً	(٣٧) أ، ب، ج، د
٧٨	يبين النتيجة النهائية بعد طباعة الأربعة ألوان	(٣٨)

مجتمعة		
(٣٩)	المنحنيات البيانية	٩٥
(٤٠) أ ب	التباين في درجة اللون	٩٨
(٤١) أ ب	ظاهرة الإشعاع اللوني	٩٨
(٤٢)	"إيميل نولد" (أسرة) حفر على الخشب	١٠٨
(٤٣)	"إريك هيكل" (وجه رجل) ١٩١٩ حفر خشبي ملون	١٠٩
(٤٤)	من أوائل الصور الإيضاحية للكتب الدينية للفنان الألماني (MOSTER OF BOHEMI) طباعة خشب للخطوط الخارجية بالأسود ثم لونت باليد	١٢٧
(٤٥)	طباعة خشب للخطوط الخارجية بالأسود ثم لونت باليد لفنان الماني مجهول الاسم نفذت (عام ١٤٣٠)	١٢٧
(٤٦)	"لوكاس كرناش" (LUCAS CRANA) "القائد العجوز" عام (١٥٠٩) حفر على الخشب ملون	١٢٨
(٤٧)	"هانز بولدنج" (HANS BOLDUNG) عام ١٤٨٤/٥ لوحة "معركة ستاليون" حفر على الخشب	١٢٨
(٤٨)	"ارنست لودوينج كرشنر" (ERNST LUDWING KIRCHNER) حفر على الخشب ملون - صورة شخصية للفنان "أتو مولر" نفذها بين عامي (١٩١٤، ١٩١٥)	١٢٩
(٤٩)	الفنان الألماني "هينريتش كامبندونك" (HEINRICH CAMPENDONK) (فتاة عارية في فناء المزرعة) حفر على الخشب	١٢٩
(٥٠)	الفنان الألماني "أتو ميلر" OTTO MUELLER لوحة "فتاة في العشب" نفذها بين عامي (١٩١٨-١٩١٩) طباعة خشب ملون	١٣٠
(٥١)	الفنان الألماني "ليو أونيل فيينجر" (LYONEL)	١٣٠

	FAINIGER (السفن) ١٩١٨ طباعة خشب	
١٤٨	الفنان "الحسين فوزى" "البحث" طباعة بارزه لينوليم	(٥٢)
١٤٩	حفر على الخشب للفنان / نحميا سعد " النيل "	(٥٣)
١٥٠	حفر على الخشب ملون للفنان د/ حسين الجبالسى	(٥٤)أب
١٥١	"إفريقيا والاستعمار" طباعة خشب للفنانة د/ مريم عبد العليم	(٥٥)
١٥١	"الجرن" حفر على الخشب - ملون للفنان د/ إدريس فرج الله	(٥٦)
١٥٢	"مفاجأة" طباعة خشب ملون للفنان / سعيد المسيرى	(٥٧)
١٥٣	"البناء" حفر على اللينوليم للفنان د/ فتحى أحمد	(٥٨)
١٥٣	"الطائر الجريح" حفر على الخشب - ملون للفنان د/ فاروق شحاته	(٥٩)
١٥٤	طباعة بارزه حفر على اللينوليم للفنانة د/ زينب الدمرداش	(٦٠)
١٥٤	طباعة خشب ملون للفنانة /سهير أبو شادى	(٦١)
١٥٥	نموذج لفن طباعة الخشب المعاصر فى العراق للفنان /صادق توما	(٦٢)
١٥٦	نموذج لفن الطباعة البارزة الملونة المعاصرة فى إندونيسيا للفنان / SUKAMTO حفر إلى اللينوليم	(٦٣)أب
١٥٧	نموذج لفن الطباعة البارزة الملونة المعاصرة فى اليابان - حفر على الخشب - ملون - للفنان / SHOKO SHIBA	(٦٤)
١٥٨	"الدوران" طباعه بارزه - حفر على الخشب - ملون - للفنان / AKIRA MATSUMOTO	(٦٥)

١٥٩	" عظمة الشجرة كتسورا " - حفر على الخشب — ملون للفنان الياباني / SEIKO KAWACHI	(٦٦)
١٦٠	نموذج معاصر لفن الطباعة البارزة الملونة في الهند — طباعة خشب ملون للفنان / CHAVAN GARAJ BABURA	(٦٧)
١٦٠	نموذج لفنون الطباعة البارزة الملونة الحديثة في اليابان للفنان / KENICHI TOHMOTO - حفر على الخشب - ملون	(٦٨)
١٦١	نموذج معاصر لفن الطباعة البارزة الملونة في الصين للفنان / ZHANG MINJIE - حفر على الخشب - ملون	(٦٩)
١٦٢	"ملك الصيادين" طباعة بارزة - حفر على الخشب ملون للفنان / NABI RAFIQUN من بنجلاديش	(٧٠)
١٦٢	نموذج للطباعة البارزة الملونة من كوريا "يوم سعيد" للفنان / JANG-SIK SHIN قطع على الخشب	(٧١)
١٦٣	نموذج للطباعة البارزة الملونة في رومانيا حفر على الخشب - "الرجل الحائط" للفنانة / MIRCEA DOREL ROMAN	(٧٢)
١٦٣	أحد اتجاهات فنون الطباعة البارزة الملونة في رومانيا - طباعة خشب - ملون للفنان / HENRIETTE BOERENDAN. S	(٧٣)
١٦٤	نموذج من كولومبيا - طباعة بارزة - قطع على اللينوليم للفنان / ZIMMERMAN	(٧٤)
١٦٤	نموذج لطباعة الخشب الملون من البرازيل للفنان / OSTROWER	(٧٥)
١٦٥	نموذج لطباعة الخشب - الملون من "أستراليا" للفنان / IMANTS TILLERS	(٧٦)

١٧٥ ، ١٧٤	طباعة بارزة - حفر على الخشب - ملون - للفنان د/ حسين الجبالي	(٧٧) أ،ب،ج،د
١٧٧ ، ١٧٦	طباعة بارزة - حفر على الخشب - ملون - على ورق أسود للفنان د/ حسين الجبالي	(٧٨) أ،ب،ج،د،هـ
١٧٨	طباعة بارزة - حفر على الخشب - ملون - للفنان العراقي " صادق تومما "	(٧٩) أ،ب،ج
١٨٠ ، ١٧٩	نموذج معاصر لفن الطباعة البارزة الملونة في الصين للفنان / ZHANG MINJIE - حفر على الخشب - ملون	(٨٠) أ،ب،ج،د،هـ
١٨١	طباعة بارزة - حفر على الخشب - ملون للفنان الهندي CHAVAN GAJRAJ BABURAO	(٨١) أ،ب،ج، د
١٨٩ و ١٨٧	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر على الخشب ملون ، مطبوع على ورق أسود	(٨٢)
١٩١	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر على الخشب ملون ، مطبوع على ورق أسود	(٨٣)
١٩١ و ١٨٩	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر على الخشب ملون ، مطبوع على ورق أسود	(٨٤)
١٩٢	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر على الخشب ملون ، مطبوع على ورق أسود	(٨٥) أ،ب
١٩٣	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر على الخشب - ملون ، مطبوع على ورق أسود	(٨٦) أ،ب
١٩٤	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر على الخشب - ملون ، مطبوع على ورق أسود (جزء تفصيلي) من (شكل ٨٦)	(٨٧)
١٩٥	من التجارب العملية للباحث - طباعة بارزة - حفر	(٨٨) أ،ب،ج

	على الخشب _ ملون (ثلاث قطع متجاورة)	
١٩٦	عينات نسيج من الألياف الصناعية "الفيزيلين" بعد الصباغة _ وجزء تفصيلي لتجربة طبعت على مادة "الفيزيلين"	(٨٩)
١٩٨	من التجارب العملية للباحث _ طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ ملون ، مطبوع على ورق أسود ، (مكون من ستة أجزاء)	(٩٠) أ،ب،ج، د،هـ،و
١٩٩	من التجارب العملية للباحث _ طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ ملون ، مطبوع على ورق أسود	(٩١) ٣،٢،١، ٧،٦،٥،٤، ٨
٢٠٠	من التجارب العملية للباحث _ طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ ملون ، مطبوع على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	(٩٢) أ،ب،ج،د،هـ، و
٢٠١	من التجارب العملية للباحث _ طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ ملون ، على ورق أسود ، مكون من جزأين (أ،ب) من العمل السداسي	(٩٣) أ،ب
٢٠١	من التجارب العملية للباحث _ طباعة بارزة حفر على الخشب _ ملون _ مطبوع على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	(٩٤) أ،ب،ج،د،هـ، و
٢٠١	من التجارب العملية للباحث _ طباعة بارزة _ حفر على الخشب _ ملون ، مطبوع على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	(٩٥) أ،ب،ج،د،هـ، و
٢٠٢	محاولات تجريبية من تكرار النسخ الطباعية	(٩٦)
٢٠٢	محاولات تجريبية من تكرار النسخ الطباعية	(٩٧)
٢٠٣	الجزء (و) من العمل السداسي (شكل ٩٤)	(٩٨)
٢٠٤	عشرة نسخ مطبوعة من (الشكل ٩٦) بعد الحذف والإضافة واستبدال الألوان	(٩٩)

٢٠٥	من التجارب العملية للباحث – طباعة بارزة – حفر على الخشب – ملون ، مطبوع على ورق أسود	(١٠٠) أ، ج
٢٠٦	من التجارب العملية للباحث – طباعة بارزة – حفر على الخشب – ملون ، على ورق أسود	(١٠١)
٢٠٦	من التجارب العملية للباحث – طباعة بارزة – حفر على الخشب – ملون ، على ورق أسود	(١٠٢)
٢٠٧	من التجارب العملية للباحث – طباعة بارزة – حفر على الخشب – ملون ، على ورق أسود	(١٠٣) أ، ب، ج، د، هـ – و، س
٢٠٨	من التجارب العملية للباحث – طباعة بارزة – حفر على الخشب – ملون ، على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	(١٠٤) أ، ب، ج، د، هـ – و،
٢٠٨	من التجارب العملية للباحث – طباعة بارزة – حفر على الخشب – ملون ، على ورق أسود ، مكون من ستة أجزاء	(١٠٥) أ، ب، ج، د، هـ – و،



كلية الفنون الجميلة بالقاهرة

قسم الجرافيك

شعبة التصميم المطبوع

أثر استبدال الألوان على الشكل والتعبير فى الطباعة البارزة

THE INFLUENCE OF
EXCHANGE COLORS ON THE SHAPE AND
IMPRESSION OF RELIEF PRINTING

رسالة مقدمة من الباحث / عاطف محمد السعيد زرمبه

للحصول على درجة الماجستير فى فن الجرافيك

إشراف

أ.م.د. / صلاح المليجى

الأستاذ المساعد بقسم الجرافيك

كلية الفنون الجميلة

جامعة حلوان

أ.د. / عبد الله جوهر

الأستاذ المتفرغ بقسم الجرافيك

كلية الفنون الجميلة

جامعة حلوان

والعميد الأسبق للكلية

١٤٢٠ هـ — ٢٠٠٠ م

لون يؤثر مجموعات الألياف العصبية الثلاثة ولكن تأثيره يكون أكثر قوة على مجموعة الأعصاب المخصصة لاستقباله .

وقد رسم هلمهولتز HELMHOLTZ المنحنيات البيانية التي تمثل تأثير مختلف الألوان على مجموعات الألياف العصبية الثلاثة كالمبين فى شكل (٣٩) وفيه نجد مثلاً ، المجموعة الأولى (أ) للألياف العصبية تثار بنشاط بالألوان الحمراء وتكون إثارته أقل بالألوان الصفراء ، وأقل منه بالألوان الخضراء وضعيفة جداً بالألوان البنفسجية كذلك يتضح من الشكل أن المجموعة الثانية (ب) من الألياف العصبية حساسة جداً لتأثير الألوان الخضراء وتقل إثارته بالنسبة للألوان الصفراء ثم الزرقاء وتكون أقل إثارة بالألوان الحمراء والألوان البنفسجية وأخيراً يتضح من الشكل أن المجموعة الثالثة (ج) من الألياف العصبية ، نجدها تثار بسهولة بالألوان البنفسجية ، وتقل إثارته تدريجياً بمختلف الألوان الأخرى حسب الترتيب التالي :- الأزرق ثم الأخضر ثم الأصفر ثم البرتقالي وأخيراً الأحمر . كما ذكر العالم " ينج " أنه إذا أمكن إثارة — بنفس القوة تقريباً وفى وقت واحد — مجموعات الألياف العصبية الثلاثة فإننا نحصل على نتيجة جمع الإحساس ، الذي نطلق عليه أبهى . وتعتبر نظرية " ينج " أولى النظريات التي أخذت فى الاعتبار شذوذ الرؤية الملونة وخاصة على الألوان .

فبعض الناس يرون الأجسام بغير ألوانها الطبيعية فالألوان الأرجوانية يراها البعض زرقاء وبعضهم يرون الألوان الصفراء أكثر خضرة أو الحمراء يرونها سوداء ومنهم مالا يستطيع التمييز بدقة بين اللونين الأزرق والبنفسجي وتسمى هذه العلة بالعمى اللوني و بذلك يمكن تفسيرها حسب نظرية " هلمهولتز " بأن عيون مثل هؤلاء الناس ينقصها مجموعة أو مجموعتان من مجموعات الألياف العصبية الثلاث السابقة الذكر .^{١٠}